Luisa Andreatta

UN UNIVERSO RISTRETTO (1): NORMALIZZAZIONE RESPONSIVA *IN LYRICIS*

Abstract - This survey examines the historical and scientific basis of the metric normalization recommended in Greek lyric poetry by Paul Maas' strict notion of responsion, which he drew from the 19th century philological theory and practice. Although the idea that strophic correspondence shoud be exact still appears to be the working principle of most critical editions, in the last few years many scholars argued that it is possibile a certain latitude and so claimed more restrictions in emending *metri gratia*. In the second part of this article I gather the main arguments which the defense of the text as transmitted by manuscripts rests upon, provided it seems reasonably sound.

Key words - Metric normalization, Greek lyric poetry, Responsion.

Riassunto - Il presente contributo esamina i fondamenti storici e scientifici della prassi normalizzatrice all'occorrenza di responsioni libere nella lirica greca. Dopo il rigorismo metrico maasiano, sostanzialmente erede della tendenza ottocentesca all'uniformazione strofica, da qualche anno un numero considerevole di studiosi sostiene che vi possa essere una certa libertà e invoca pertanto una lettura dei testi più rispettosa nei confronti della tradizione manoscritta. Nella seconda parte del lavoro si raccolgono le argomentazioni su cui si basa la filologia che intende difendere il testo tràdito quando la presunta anomalia metrica sia attestata in luoghi apparentemente sani.

Parole chiave - Prassi normalizzatrice, Lirica greca, Responsioni libere.

La dialettica metrica/ecdotica nella restituzione di una σχέσις speculare

«La storia dei rapporti tra metrica e critica del testo è intessuta di momenti diversi, che dalla proficua collaborazione vanno all'aperta conflittualità. Se da un lato l'*observatio metrica*, quale umile *ancilla*, colla-

(1) Parafrasando Mastronarde 1988 (rec. a Diggle 1984), p. 154: «when the universe is so small, it is questionable method to alter the unique because it is unique».

bora a individuare un *locus corruptus*, dall'altro assurge a rigore di 'legge', da *ancilla* si fa *domina*, e costringe spesso a modificare il testo tràdito, anche quando esso non presenta tracce di corruzione» (2).

La contrapposizione icasticamente delineata da Francesco Sisti si presta bene a presentare quei contributi sulla libertà di responsione (3) che, soprattutto recentemente, sono divenuti più frequenti e sistematici (4). L'ambito di ricerca cui si fa qui riferimento potrebbe sembrare di pertinenza esclusivamente metrica, tuttavia le sue acquisizioni hanno segnalato la necessità di inserire il proprio oggetto di indagine nell'articolato contesto della τέχνη μουσική antica (5).

Il versante più enigmatico della questione consiste nella modalità di quel rapporto di corrispondenza (κατὰ σχέσιν) (6) e di analogia ritmica (συγγένεια) (7) che lega tra loro le successioni strofiche antapodiche, in particolare in quelle responsioni che risultano 'imperfette' (8). Infatti, a fronte di testimonianze antiche lacunose e forse troppo vaghe per avallare le pratiche normalizzatrici pervicacemente invocate in nome della *responsio*, alcuni studiosi (9) hanno avvertito l'esigenza di recuperare le attestazioni della *paradosis* al fine di esaminare criticamente la presunta regolarità – intesa come specularità precisa tra i singoli *metra* – richiesta dall'organazione strofica.

---

(2) Sisti 1984, p. 185.

(3) Varie segnalazioni di *licentiae antistrophicae* nei *cantica* dei tre tragici si possono trovare in Schroeder 1916; Schroeder 1923; Schroeder 1928. Già nell'edizione pindarica del 1900 (pp. 506-508), lo studioso ammetteva molte responsioni libere. Per Eschilo e Sofocle si veda anche Kraus 1957, p. 57 n. 2 e p. 126, n. 2.

(4) Gentili 1950, pp. 21-7; Gentili 1952, p. 122; Fleming 1973, pp. 12, 65, 111; Pretagostini 1979, p. 106; West 1982, pp. 103-104; Sisti 1984, pp. 185 sgg.; Comotti 1988, p. 19; Gentili 1988, p. 12; Fleming & Kopff 1992, p. 766; Romano 1992; Tessier 1993; Medda 1995, pp. 114 e 120; Gentili & Lomiento 1995; Andreatta 1998; Andreatta 1999; Fileni 1999; Tessier 1999; Gentili 2000, pp. xciii-xciv; Medda 2000; Tessier 2001, p. 82; Citti 2002, p. 212; D'Aiuto 2002, pp. 34, 39, 43; Polizio 2002, pp. 59-60; Novelli 2003; Fileni 2004; Lomiento 2004; Citti 2006, p. 181; Medda 2006, spec. pp. 176-190; Novelli 2006, pp. 170-171; Novelli 2007; Tessier 2007[a]; Tessier 2007[b].

(5) Una sintesi organica sulla τέχνη μουσική in Pretagostini 1998.

(6) Arist. Quint. pp. 52, 12-21 Winnington-Ingram; Hephaest. pp. 59, 11 sgg., 64, 18 sgg. Consbr. Alcune delle voci in oggetto (ἀνακύκλησις, ἀπόδοσις, ἀνταπόδοσις) sono raccolte nel *Nomenclator metricus graecus et latinus* di cui è uscito il primo volume (α-δ). Come già rilevava Schroeder 1929, p. 11, ἀπόδοσις è impiegato in taluni casi negli *Scholia Vetera* a segnalare irregolarità responsive (cfr. Tessier 1995, pp. 88-100).

(7) Cfr. Gentili & Lomiento 2003, p. 50.

(8) Giannini 2002, p. 47: «La responsione libera, ossia la non perfetta corrispondenza tra metro della strofe e metro dell'antistrofe, è sempre stato un problema cruciale della metrica greca (monodica ma soprattutto corale)».

(9) Tessier 1993, p. 667; Fileni 1999, pp. 126-127, 132; Fileni 2004.

A proposito di ciò che ne dovrebbe costituire il fondamento teorico, Cecilia Romano afferma che la «corrispondenza esistente tra la struttura metrica della strofe e quella dell'antistrofe in un canto corale è un dato presupposto da tutte le fonti teoriche antiche, ma soltanto Aristide Quintiliano nel suo trattato *Sulla musica* si sofferma a definire con maggiore precisione il concetto di responsione antistrofica» (10).

L'esclusiva di unico testimone di peso riguardo alla struttura κατὰ σχέσιν potrebbe essere in realtà contestata ad Aristide Quintiliano; C. Romano (11) minimizza infatti lo spessore della testimonianza più antica ed estesa, forse in ossequio a un'interpretazione spiccatamente 'neutra'. E infatti, a detta della studiosa, Dionigi di Alicarnasso (12) a proposito della responsione antistrofica si limiterebbe «ad affermare che nella strofe e nell'antistrofe μέλος e ῥυθμοί devono restare gli stessi» (13).
Tra le opere di coloro che si trovarono ad analizzare aspetti fondanti nella poesia antica, quelle che aprono uno squarcio sull'*usus* antapodico risultano almeno tre: oltre a quelle del ritmico Aristide Quintiliano e del metrico Efestione, la definizione desumibile dal Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων di Dionigi di Alicarnasso (14) non pare trascurabile. In tutti e tre i casi, i passi lasciano adito a ulteriori quesiti piuttosto che offrire sentenze decisive. Le opere in cui si parla di carmi κατὰ σχέσιν presentano infatti la relazione antapodica sotto angolazioni diverse, innanzitutto in ordine al loro statuto letterario: di conseguenza, come pare disatteso dagli antichi il trattamento omogeneo dei dati (15), così la loro elaborazione deve essere prudente da parte degli studiosi moderni. Ai quali non può peraltro sfuggire che l'aspetto considerato riguarda non solo la composizione poiematica del testo, ma

(10) ROMANO 1992, p. 17.
(11) ROMANO 1992, p. 17.
(12) *De comp. verb.* 19, 2 sgg (pp. 136, 11 sgg. AUJAC-LEBEL 1988).
(13) ROMANO 1992, p. 17, n. 2.
(14) Per la datazione relativa dell'opera - posteriore alla pubblicazione completa del *Demostene*; si tratterebbe infatti di uno dei trattati più tardi – cfr. AUJAC 1978, pp. 22-29. Si rimanda a DONADI 2000 per un'introduzione al trattato e una lettura che confronti «passo a passo i due maggiori interlocutori di Dionigi, Cicerone prima, Longino poi» (p. 5).
(15) Cfr. in particolare Arist. Quint. p. 52, 12-21 Winnington-Ingram, che illustra la responsione allegando due esemplificazioni che si collocano ai margini opposti della civiltà letteraria antica: il primo schema (A, B, C, D, E etc. ~ A^1, B^1, C^1, D^1, E^1 etc.) è infatti di gran lunga il più consueto nella poesia classica antica, il secondo (A, B, C, D, E etc. ~ E^1, D^1, C^1, B^1, A^1 etc.) è invece un curioso e rarissimo schema palindromo, che Efestione (Hephaest. p. 68, 7-13 Consbr.) rubrica come «antitetico» all'interno della sezione sulla poiematica, non nella trattazione specifica dei carmi κατὰ σχέσιν. Si tratta di un «microgenere di stampo alessandrino, che se da un lato si riallaccia, mediante la consueta tecnica contaminatoria, a svariati generi della tradizione, dall'altro sviluppa caratteristiche proprie e inconfondibili» (PALUMBO STRACCA 2003, p. 573). Ringrazio Marina Caputo per aver richiamato la mia attenzione sugli aspetti idiosincratici del trattamento di dati da parte dei teorici antichi.

anche le sue variabili performative. A completare questa breve digressione sul *non liquet* delle fonti, importa sottolineare che in effetti la testimonianza dionisiana – l'unica che non sia stata concepita all'interno di un saggio specialistico di dottrina metrica o musicale – è anche l'unica [16] da cui sembra doversi ricavare un concetto restrittivo della responsione, sia pure con qualche fondata incertezza.
In ragione della complessità inerente a tali testimonianze, esse – qualunque spiegazione si intenda dare alla stringatezza aristidea o all'enigmaticità di Efestione [17] – meriterebbero un'analisi accurata che nel presente lavoro non può trovare lo spazio adeguato.

La reticenza delle teorizzazioni antiche in merito alla σχέσις appare in contrasto con la prassi editoriale che, risalente all'epoca ellenistica, lascia nella tradizione metrica di Pindaro tracce di una terminologia assente in quelle stesse fonti tecniche. Essa, pur informata a principi di «controllo» delle sezioni antapodiche, può segnalare che la corrispondenza esatta si preserva con espedienti prosodici o, diversamente, che «l'esegesi ellenistica è costretta ad ammettere una 'libertà di responsione' nel testo chiosato» [18].

Non rischierà dunque di suonare eccentrica l'affermazione che sono anche i limiti delle interpretazioni e delle illustrazioni antiche in merito al rapporto di corrispondenza strofica a richiedere una metrica criticamente salda sui suoi fondamenti storici e quindi sulla dottrina antica, che non è, *pace* West, una «camicia di forza» [19]; una metrica, tuttavia, che si attenga nel contempo all'approccio euristico a garanzia della sua scabra ma essenziale vocazione di autentica *observatio*. Con vigore va dunque rivendicato per la disciplina il compito descrittivo, soprattutto come assunto metodologico: solo una disamina globale dei fenomeni aberranti consente di valutare il fatto metrico e di contestualizzarlo. «Più prudente» dovrebbe essere pertanto cosiderato raccogliere le attestazioni e non respingerle in nome di una possibilità soltanto «teorica», concetto chiamato in causa dai filologi propensi a dare credito a un testo rigorosamente disciplinato sotto questo aspetto [20].

---

[16] Cfr. anche quella cursoria e meno circostanziata in *Dem.* 5, 50, 8 sgg. e quella analoga in *De comp. verb.* 25, 11 (= p. 177, 8 Aujac-Lebel 1988).

[17] A proposito della sconcertante attitudine efestionea a dilungarsi su esemplificazioni minuziose e a tralasciare invece i fondamenti teorici basilari della dottrina, che non trova riscontro nell'esito normale di operazioni di compendio, si leggano le considerazioni espresse da Palumbo Stracca 1979, pp. 49-50 e da van Ophuijsen 1993, p. 799.

[18] Tessier 1995, pp. 99-100.

[19] West 1982, p. 28.

[20] Battezzato 1995, p. 97, n. 4.

L'interdetto moderno nei confronti della responsione libera nasce, com'è noto, nel solco della grande tradizione filologica ottocentesca. Fu in ossequio a esso che Maas si indusse a emendare Pindaro e Bacchilide nelle occorrenze di responsione libera attestate dalla tradizione (21). E ciò fece scuola, come appare, ad esempio, dal progressivo accedere di Snell a posizioni più intransigenti dall'edizione di Bacchilide del 1958, in cui stampava ancora molti casi di responsione libera, all'edizione a due mani con Maehler del 1970, in cui il testo «si presenta ovunque corretto» (22).

Sui limiti e le contraddittorietà di un criterio che, pur pretendendosi empirico e descrittivo, finisce per coartare la descrizione in una teoria che non si perita di alterare i dati desunti da quella *observatio*, ha scritto Andrea Tessier: «Non c'è forse migliore esergo a una ricerca di argomento metrico del detto 'attribuito da tradizione orale' (così argutamente Luigi E. Rossi) a Paul Maas, secondo cui 'nella metrica vi sono più cose che non ci sono che cose che ci sono'; solo che, come purtroppo lo stesso *Regiomontanus Professor* ha dimostrato, contribuendo altresì a creare una metrica *more geometrico demonstrata*, ma a volte estremamente attiva nel normalizzare l'oggetto della propria *descriptio*, le 'cose che non ci sono' (le teorie metriche) giungono a condizionare, quando non guastare, altre, e non secondarie, 'cose che ci sono' (i testi su cui, spesso forzatamente, vengono calate)» (23).

In risposta al rigorismo maasiano, che tendeva a esaurire il compito della metrica nella fase empirico-descrittiva, un indirizzo che a esso pare irriducibile (24) è stato inaugurato da studiosi che hanno intensamente lavorato a emancipare la disciplina da vieti pregiudizi (25). Ad esso si deve la sollecitazione a una lettura dei testi aperta a siffatte singolarità metriche, naturalmente nei casi in cui siano attestate da tradizione concorde e,

---

(21) MAAS 1913, pp. 289-320; MAAS 1921, pp. 13-31.

(22) SISTI 1984, p. 186, n. 2.

(23) TESSIER 1995, p. 1.

(24) Sull'apoditticità di Maas, GENTILI 1978, p. 21 può parlare di «un sistema normativo [...] costruito su quei soli casi nei quali il fatto metrico aderisce alla norma e viziato [...] dalla pretesa che debba necessariamente celarsi una corruttela testuale là dove il fatto metrico smentisce la norma. Un metodo di indagine ispirato al principio del vaglio selettivo: si parte da uno schema teorico e si trovano i casi per illustrarlo, ignorando o trascurando quelli che lo contraddicono; un metodo che nella sincronia rifiuta i diversi livelli della diacronia, restio a distinguere il costante e statico dal variabile e dinamico, cioè il metro come *langue*, modello culturale, e il verso come *parole*, unità di senso con le sue varie articolazioni significative ritmico-semantiche».

(25) In GENTILI 1978, p. 11 è offerta una presentazione dello stato dell'arte valida a indicare lo statuto epistemologico della metrica. «Una revisione storica» dei concetti fondanti della disciplina è sviluppata nelle pp. 3-26 di GENTILI & LOMIENTO 2003.

per ogni altro verso, apparentemente sana. Tanto più se gli sforzi compiuti da coloro che hanno operato per uniformare il testo pindarico al principio della «responsione assoluta» hanno potuto trovare via d'accesso persino nei moderni strumenti grammaticali e lessicografici, da cui ci si attende invero l'obiettività nella ricezione del dato linguistico (26).

Come è stato sottolineato da chi a tale elemento del testo poetico ha rivolto la propria acribìa, esistono valide testimonianze che potrebbero confortare eventuali 'irregolarità' del dettato antistrofico (27). Poiché si tratta di piccoli numeri in proporzione ai passi che esibiscono una solida compattezza nell'assetto antapodico, si comprende l'ipersensibilità degli studiosi nei confronti di detti luoghi; e tuttavia dovrebbe almeno altrettanto acuire la diffidenza filologica il fatto che ancora sia invalso un trattamento normalizzatore la cui natura appare pericolosamente autoreferenziale.

Accade infatti che l'imponente e assidua opera dei filologi moderni, tesa ad affrancare i testi da ogni tipo di corruttela, rischi di cancellare peculiarità metriche che al vaglio della paradosi non si troverebbero isolate. La vischiosità della tradizione normalizzatrice ha altresì potuto contagiare con analoghe preclusioni perfino i canti sciolti (28), ritrovatisi a essere oggetto di indebite cure.

Vada a toccare carmi κατὰ σχέσιν o in ἀπολελυμένα, la rimozione di siffatte peculiarità prospetta pesanti conseguenze nell'ecdotica e, quindi, nell'ermeneutica, giacché ne deriva una «omogeneizzazione dell'opera poetica, che il più delle volte resta priva dei caratteri linguistici e metrico-ritmici semanticamente più rilevanti, cioè delle proprie peculiarità espressive» (29).

È merito di alcuni studiosi aver richiamato l'attenzione su quegli interventi che possono apparire blandi rimedi, ma che per la stessa ragione risultano maggiormente insidiosi e pervasivi: Sisti, a margine di Soph. *OT* 1205 (30), osserva come una semplice trasposizione (31) otten-

---

(26) Tessier 1999.

(27) Fileni 2004, p. 86.

(28) Cfr., per questo aspetto, Fileni 2004, p. 89; Lomiento 2004, p. 49. Medda 2006, p. 183 nota come la «tendenza regolarizzante si manifesti anche in assenza di responsione, inducendo Hermann a ipotizzare lacune che dovrebbero ripristinare sequenze più corrette».

(29) Fileni 2004, p. 85.

(30) Sisti 1984, pp. 185-190 (τίς ἐν πόνοις, τίς ἄταις ἀγρίαις codd.: τίς ἄταις ἀγρίαις, τίς ἐν πόνοις Hermann).

(31) La trasposizione è congettura di Hermann. Come fa notare Sisti 1984, p. 186, essa ha assunto l'autorità di una 'vulgata', «a tal punto che la lezione dei codici è ignorata da alcuni commentatori».

ga un testo «davvero peggiore sotto il profilo stilistico rispetto a quello tramandato e, quanto alla sintassi, irto di difficoltà [...], una vera offesa per lo stile sofocleo».

Il passo difeso da Sisti (32) è esemplare per il genere di fallacie cui si espone la filologia in ostaggio dell'*idolon responsionis* (33); a voler trovare una 'giustificazione' del testo tràdito, basterebbe forse osservare con lo studioso che si tratta di corrispondenza anaclastica: la libertà responsiva è di fatto soltanto parziale, in quanto la σχέσις è costruita sull'inversione di sequenze formate dalle medesime cellule ritmiche. Potrebbe soccorrere anche l'analoga responsione coriambica per anaclasi citata da Tessier, benché essa possa apparire un «vero e proprio *refoulé* dai nostri testi lirici»: una 'rimozione' che deve aver comportato grande dispendio di energie, se, come pare, è così lungo (34) l'elenco delle sue occorrenze nella *paradosis* ridotte a norma *ope ingeni*.

Una procedura che «nega autorità a un'attestazione emendando possibili *loci similes*» (35) non dovrebbe implicare, per converso, nel partito degli 'anomalisti' il rischio opposto, ovvero quello della difesa a oltranza di ogni irregolarità metrica, ma dovrebbe invece indurre a una cautela che, consapevole del margine di soggettività (36) del giudizio, programmaticamente intende discernere caso per caso (37), soprattutto con il conforto dei dati raccolti da studi metrici non viziati da preconcetti.

---

(32) L'autore cita altre tre responsioni libere assimilabili a quella (Ibyc. S 151 Page; Alcm. 1 Page; *Anth. Pal.* XIII 28).

(33) Cfr. TESSIER 2007[a].

(34) TESSIER 1999, p. 189, n. 26. Si veda a tal proposito la recisa affermazione di DALE 1952, p. 234: «to admit anaclastic equivalence is of course not to admit anaclastic responsion» in merito a un'occorrenza pindarica (*Ol.* 7, 89), che è considerata «a special licence of the kind» in quanto concernente nome proprio.

(35) FILENI 2004, p. 86.

(36) Per l'inevitabile margine di soggettività a cui sono soggetti i giudizi in merito ad anomalie metriche, cfr. MEDDA 2000, p. 119.

(37) MEDDA 1995, p. 104, n. 7 affronta cruciali problemi di metodo: «è impossibile naturalmente fissare una volta per tutte un criterio che valga in ogni caso: una difesa sistematica del testo tradito, infatti, può portare a conseguenze non meno gravi che una sistematica alterazione. Tuttavia, la limitatezza della documentazione relativa a fenomeni metrici [...] impone una grande prudenza nel sostenere che una sequenza è impossibile solo perché non è attestata altrove o lo è solo sporadicamente». Ancora MEDDA 2000, p. 119 si appella al «vecchio ma sempre valido criterio per cui in linea generale due o più passi che presentano lo stesso fenomeno con una tradizione manoscritta affidabile si difendono a vicenda piuttosto che proporsi entrambi per la regolarizzazione (non credo infatti che la facilità di una correzione sia una prova per la sua validità, se prima non si è dimostrato corrotto il testo tradito)». Sulle responsabilità dell'editore in caso di «correzioni facili» E. Medda è ritornato nel corso della tavola rotonda *Metrica e critica testuale*, Convegno *Per Eschilo* (Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto, 22-24 maggio 2007).

Anche le responsioni libere 'ambivalenti', cioè quelle variazioni del modulo responsivo che consentono di isolare in entrambi i membri strofici sequenze legittime e ritmicamente plausibili con il contesto, dovrebbero alzare la soglia del sospetto. In questa circostanza, infatti, a causa dell'anfibolia dell'analisi metrica, si è costretti a presumere corrotto uno e non l'altro dei versi solo in base a una scelta preventiva (38): in assenza della musica – che doveva essere risolutiva nei casi che a noi appaiono ambigui (39) – oltre che sulla trama metrico-ritmica, essa dovrebbe fondarsi sull'*usus* (40), parametro di non facile applicazione e non sempre dirimente, soprattutto qualora si intenda ignorare la casistica delle 'licenze'.

Ma è soprattutto il percorso di normalizzazione della poesia drammatica, a partire dalla sua principale e più autorevole fonte, la filologia ottocentesca, fino a talune sue derive più o meno recenti, il perimetro privilegiato degli studi metrico-filologici a cui si faceva riferimento. Può capitare a oltre un secolo di distanza da Hermann, eppure vi è chi, come Thomson (41), rifiuta l'equivalenza antistrofica tra il docmio $-\smile\smile-\smile-$ e il più comune docmio 'attico' $\smile--\smile-$, quando invece il grande filologo si guardò bene dal negare la legittimità di tale corrispondenza, «ma certo non si possono invocare a sostegno di tale posizione estrema le scelte operate in proposito da Hermann» (42).

Il presupposto, di per sé ovvio, di una filiazione diretta in fatto di standardizzazione strofica tra l'Ottocento (43) e la stagione successiva ha condotto quindi tali studi su strade meno scontate rispetto all'assunto di partenza: in realtà, le tracce lasciate nei rifacimenti *metri gratia* evi-

---

(38) Andreatta 1998, p. 38.

(39) Riguardo all'ambiguità metrica come «elemento costitutivo e ineliminabile» in rapporto alle varianti colometriche, Napolitano 1996, pp. 186-187 e n. 28; cfr. anche Rossi 1978, p. 795 («forse la soluzione migliore per i fenomeni di questo tipo è stata proposta da Korzeniewski: che cioè questa sorta di ambiguità o ambivalenza fosse addirittura voluta, se non era poi in fin dei conti la musica a deciderla in un senso o nell'altro»). Il concetto cui fa riferimento Rossi (in Korzeniewski 1968, p. 10 = Korzeniewski 1998, p. 18) è espresso a proposito delle ambiguità di interpretazione del baccheo.

(40) L'*usus* (nella celebre formulazione *comparatio metrorum diligens et usus veterum cognitio*) figura anche tra i criteri sticometrici böckhiani. Esso è «solo apparentemente secondario e soggettivo, perché in realtà il ricorso ad esso consente una ripartizione equilibrata delle masse meliche» (Tessier 2007[a], in corso di pubblicazione).

(41) Headlam & Thomson 1966, II, pp. 92 e 182.

(42) Medda 2006, p. 180.

(43) Sisti 1984, p. 187. Medda 2006, p. 30, n. 61: l'autorità di Hermann in merito a talune questioni (nel caso specifico, la responsione tra docmio con soluzione irrazionale dell'*anceps* e docmio tragico) è così decisiva da fare *tabula rasa* delle attestazioni fornite dalla *paradosis*; e i suoi effetti sono a lungo termine.

denzierebbero talora l'acquisizione da parte dei moderni di un rigorismo metrico soverchiante le intenzioni dei loro stessi maestri.

Sicché nel cono d'ombra di Hermann – effettivamente molto ampio – talune correzioni possono andare incontro a curiose vicissitudini: è la sorte di una congettura ad Aesch. *A.* 1101, da lui accantonata perché l'uniformità ritmica a cui la normalizzazione riduce il verso (44) è ottenuta a prezzo della violazione di *regulae* – l'*ordo verborum* (45) – che qui sente preponderanti. Ebbene, la medesima congettura è ripresa da chi, «più realista del re» (46), contribuisce indirettamente alla sua nomea di grande normalizzatore.

Vittorio Citti illustra invece un caso limite, quello del corale di Aesch. *Ch.* 152-163 tramandato in forma astrofica e per il quale Hermann propose «una complessa sistemazione delle responsioni, per elementi incrociati, che ancor oggi è adottata dagli editori e che intendeva stabilire delle corrispondenze, ma non già modificare minimamente l'ordine con cui quegli elementi sono tramandati nel ms» (47).

Una volta rimosse le cure prestate dal restauro ottocentesco, il testo così messo a nudo, per quanto controverso, fa riaffiorare un altro dato rilevante: a scavare nelle vicende di restituzioni metriche più o meno plausibili, la dottrina metrica classica dell'Ottocento, a cui si è spesso rimproverato di funzionare come un sistema assiomatico, può riservare la sorpresa di rivelarsi più simile – non nelle sue manifestazioni oltranziste, ovviamente – a una scienza empirica nell'accezione positiva del termine, poiché conosce battute d'arresto e ripensamenti (48).

Che poi il filo rosso di tale scienza nel suo prendere forma non sia sempre facile da ritrovare, è invero problema dei suoi epigoni, che a essa non dovrebbero affidarsi troppo ciecamente (49). Qualche anno fa chi scrive ha ripercorso le vicende di una restituzione metrica, comune-

---

(44) Così i manoscritti: τί τόδε νέον ἄχος μέγα, con un lecizio ⏑⏑⏑⏑⏑–⏑– cui corrisponde nell'antistrofe (v. 1108 τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν) ⏑⏑⏑–⏑–⏑–.

(45) Questa la congettura 'ripudiata': τί τόδε ἄχος νέον, μέγα.

(46) MEDDA 2006, p. 182 e n. 92.

(47) CITTI 2006, pp. 14, 20, 65 n. 39.

(48) ANDREATTA 1999, pp. 158-159; CITTI 2006, p. 20, n. 50; MEDDA 2006, in particolare nel paragrafo intitolato *Il 'grande regolarizzatore' della metrica: una fama meritata?* (pp. 176-186) invita a «calibrare meglio il giudizio» su Hermann. La caratteristica di sistema *in fieri* della filologia ottocentesca è messa in luce da TESSIER 2007[a] e 2007[b], soprattutto per quanto concerne gli effetti-paradosso della sticometria böchkiana nell'ecdotica moderna.

(49) Giustamente CITTI 2006, p. 22 ricorda che un principio fondamentale per l'«ermeneutica della tradizione a stampa» è quello di *nullius iurare in verba magistri*; ma è altresì importante «valutare le proposte di correzione dal testo tràdito anche in relazione alle premesse ideologiche che ne hanno ispirato la formulazione».

mente attribuita a Hermann ([50]), ma che non è quella stampata nel testo dell'edizione critica da lui curata (e da lui sorprendentemente addebitata a Erfurdt), con l'aggravante, per i moderni, di non essersi resi conto che lo studioso basava il proprio testo presupponendo un'analisi diversa da quella su cui si reggono le edizioni che tale congettura accolgono ([51]).

L'adozione tralatizia di certa normativa desunta, forse troppo frettolosamente, dalle edizioni ottocentesche non può infatti che essere perniciosa: avulse dal loro contesto, alcune correzioni perdono infatti ogni legame con la teoresi di chi le aveva formulate e, insieme, senso e perspicuità: è il caso di congetture *metri gratia* che sono legittime adottando la *mise en page* data dal loro autore, ma assolutamente ingiustificate e perciò erronee quando si mantenga la colometria della *paradosis*, o ancora, qualora si diano colometrie diverse ([52]).

Ed eccoci al viluppo critico della metrica normativa che si desume da testi recenti. Si veda, ad esempio, il manuale di West ([53]), la cui esposizione dei versi docmiaci può risultare illuminante. In quanto *cola* polimorfici ([54]), si potrebbe impostare correttamente il dilemma isolando l'equivalenza responsiva nell'asse paradigmatico e non soltanto in quello sintagmatico che imporrebbe identità omosillabica o con ridottissi-

---

([50]) La fonte è Erfurdt, che la attribuisce con il proprio plauso a Hermann.

([51]) Andreatta 1998, pp. 39-41. Il passo in questione è Soph. *OT* 1345~1365 (τὸν καταρατότατον ἔτι δὲ καὶ θεοῖς ~ εἰ δέ τι πρεσβύτερον ἔφυ κακοῦ κακόν) in cui il tràdito ἔφυ è emendato dagli editori in ἔτι per l'irregolarità responsiva vv. 1345^{b}~1365^{b} (⏑⏑̄–⏑–~⏑–⏑–⏑–); l'emendazione che Hermann (*apud* Erfurdt, *Sophoclis* I, p. 286) edita tocca in realtà la strofe: εἴ τις δὲ καὶ θεοῖς / ἐχθρότατον βροτῶν («si quis alius, maxime exosum diis»).

([52]) Tessier 1996, pp. 71-76.

([53]) West 1982, p. 109.

([54]) Fileni 2004, pp. 87-88: «La varietà di forme, comunque attestate nella tradizione antica, non è dovuta a corruttele testuali, ma alla natura antispastica del *colon*, chiaramente individuata dalla trattatistica antica che definisce il docmio, con particolare riferimento a quello attico (⏑––⏑–) più frequentemente utilizzato nel dramma, come 'pentemimere antispastico' o 'monometro antispastico ipercataletto'. È propria dell'antispasto la libertà del primo piede definito da Cherobosco ἄτακτος e ἄλογος, realizzabile di volta in volta come pirrichio (⏑⏑–⏑), spondeo (––––⏑), giambo (⏑––⏑), trocheo (–⏑–⏑), con la possibilità di risolvere entrambi gli elementi (–⏑⏑̄–⏑; ⏑⏑̄––⏑; ⏑⏑⏑–⏑). La prassi poetica operò dunque in modo del tutto coerente con la teoria antica nel proporre schemi diversi di docmi, alcuni dei quali, tuttavia, non figurano nei moderni manuali di metrica». Sulla natura polischematica dell'antispasto, Gentili & Lomiento 2003, pp. 154 sg.; a pp. 235 sgg. sono riportate le interpretazioni antiche e moderne sul docmio; le varietà docmiache sono classificate a partire da tre schemi base (ipodocmio, prosodiaco docmiaco e docmio attico), cui si aggiungono le forme decurtate, per un totale di 53 (rispetto alle 32 di Seidler 1811-1812, pp. 5-6). Per una raccolta delle voci afferenti al docmio, cfr. *Nomenclator*, pp. 500-502.

mo margine di variazione; ebbene, lo studioso ha creduto di ravvisare un criterio di valutazione della libertà di responsione – e quindi di ammissibilità – nel divenire storico della prassi metrica e musicale: una certa 'libertà' si attenderebbe dunque soprattutto a partire dall'*Oreste*. Innovazioni musicali sono tradizionalmente attribuite ad Euripide (55), e in tale nomea deve aver avuto parte attiva Aristofane. Dunque, le suggestioni del melismo che caratterizza il ditirambo di Melanippide e di Timoteo sarebbero all'origine della maggior libertà nella responsione da lui fruita in virtù della tendenza a subordinare la parola alla melodia (56). Tale tendenza avrebbe infatti ingenerato la divaricazione tra prosodia verbale e musicale testimoniata da Dionigi di Alicarnasso (57) a proposito di *Or.* 140-142 in cui sillabe non accentate sarebbero state intonate all'acuto, violando l'accento di parola (58).

Molte sono le variabili di cui si deve tenere conto nel valutare la libertà di responsione e alcuni problemi sono destinati a rimanere irrisolti; tuttavia, una progressione diacronica nella libertà responsiva (59) è

---

(55) BROWN 1974 esamina il concetto di «licenza» nella lirica del tardo Euripide a partire da esempi tratti dai drammi dell'ultimo decennio della sua produzione.

(56) GENTILI 1988, p. 12.

(57) *De comp. verb.* 11, 18 sgg. (= pp. 95-96 AUJAC-LEBEL 1988).

(58) Alla 'legge di Monro' (la sillaba accentata deve essere intonata su un suono più acuto delle sillabe atone della stessa parola, cfr. MONRO 1894, p. 141) si trovano parecchie eccezioni (si vedano EITREM, AMUNDSEN & WINNINGTON-INGRAM 1955, pp. 64-73; PÖHLMANN 1960, pp. 26-29; COMOTTI 1978, pp. 161-162); per la questione è fondamentale COMOTTI 1989[a], p. 108. Il passo dionisiano è stato recentemente incluso da Pöhlmann e West nella loro raccolta di antichi documenti musicali greci (PÖHLMANN & WEST 2001, p. 11). Gli studiosi ne deducono che la polemica sull'indipendenza dell'accento di parola avrebbe potuto essere illustrata da qualsiasi canto strofico: Dionigi fa un esempio dal primo coro della più popolare tra le tragedie classiche, di cui è noto che venisse riallestita. La musica, che egli mostra di sapere a memoria, l'avrebbe sentita a teatro e per lo stesso motivo avrebbe dato per scontato che anche i suoi lettori la conoscessero. Pare ai due studiosi sicuro che Dionigi non citi da un manoscritto con notazioni musicali (p. 11; di diverso avviso è invece ANDERSON 1994, p. 124); del resto ciò stupirebbe in sostenitori di una tradizione colometrica alessandrina affatto disgiunta dalle partiture. Plausibile secondo Pöhlmann e West sarebbe invece l'autenticità della musica, salvo un'esecuzione cromatica, allo scopo di modernizzare l'originario genere enarmonico della composizione; analogamente, Comotti riteneva assai verisimile che le riprese dei drammi dei tre tragici conservassero «almeno i caratteri distintivi delle melodie originali, sia pure con inevitabili adeguamenti ai nuovi gusti del pubblico» (COMOTTI 1989[b], p. 61). Ancora sulla testimonianza di Dionigi in rapporto alla questione della circolazione dei testi teatrali, afferma AVEZZÙ 1998, p. 285: «[...] la fortuna scenica di un dramma comporta la conservazione (o l'adattamento?) della musica. [...] non sappiamo se e in quale misura rispecchiasse l'originale, ma è certo che per Dionigi era *la* partitura dell'*Oreste* e non quella apprestata per una determinata *performance*».

(59) Come invece può essere rilevato per altri metri, ad esempio il trimetro giambico dei dialoghi.

stata smentita da Tessier (60) in base all'esame della tradizione dei tre tragici per quanto riguarda i docmi. D'altra parte, se contrariamente all'opinione corrente, la responsione imperfetta tra *cola* equivalenti era un tratto arcaico e non moderno, come pure è stato suggerito (61), coglie nel segno l'impressione di labilità suscitata da ricostruzioni che non rimettono in discussione tutti i termini del problema.

Ragioni e contraddizioni della metrica 'anomalista'

C. Romano menziona alcune chiose metriche estrapolate dal composito apparato scoliastico: ciò dimostrerebbe la consapevolezza, da parte dei commentatori, delle problematiche della responsione e conforterebbe la presunzione che «anche gli antichi studiosi del testo aristofaneo [accettassero] in taluni casi che ode e antode non si corrispondessero perfettamente, senza che ciò invalidasse il loro rapporto antistrofico» (62).

Nondimeno, posto che le laconiche chiose degli antichi commentatori a noi pervenute implichino realmente l'accettazione dell'anomalia antistrofica nel senso indicato da C. Romano – e non diversamente nel caso che esse debbano essere lette come notazioni di una metrica puramente descrittiva, senz'alcuna implicazione sul piano normativo – ciò può apparire non abbastanza rassicurante. Infatti, esaurito il compito dell'*observatio* (63), è sempre alla metrica che si richiede di giustificare le anomalie registrate in quella sua indispensabile fase ricognitiva.

Laetitia Parker sottolinea come le nostre difficoltà ad approvare apparenti incongruenze nella forma metrica nascano in buona parte da una concezione prettamente visiva (64), e – potremmo aggiungere – arit-

---

(60) Tessier 1993, pp. 671-674 fornisce una campionatura statistica sulle responsioni nelle sequenze docmiache nei tre tragici. A detta dell'autore, si tratta di un punto di partenza per ulteriori ricerche; tuttavia è indicativo che già a tale analisi macroscopica Eschilo sia più 'libero' di Sofocle.

(61) Vedi *infra*, p. 52, n. 124. Giannini 2002, p. 67 ipotizza che già nella prima metà del V sec. l'esecuzione vocale e strumentale potesse «normalizzare le 'aporie' del metro»; si sarebbe comunque trattato di una libertà «più limitata», come «non deve essere [...] un caso che le responsioni osservate in Pindaro e Bacchilide comportino uno scarto di due tempi tra strofe e antistrofe nello stesso contesto metrico», laddove il trattato sul monocrono (vedi *infra*, p. 50 e p. 51) descrive protrazioni fino a cinque tempi, mentre l'interpretazione di Eliodoro (Choerob. *ad* Hephaest. 13, p. 247 Consbr.) consente di giungere fino a sei (Giannini 2002, p. 67, n. 79).

(62) Romano 1992, pp. 21-22. Cfr. anche Fileni 2004, p. 86.

(63) Quint. 9, 4, p. 115 *ante enim carmen ortum est quam observatio carminis*.

(64) Parker 1968, pp. 268-269. La riflessione nasce da osservazioni sul comportamento della *split resolution* nella lirica drammatica.

metica dei metri greci, come se fossero un assemblaggio di *longa*, *brevia*, *ancipitia* e *bicipitia*, laddove essi venivano soprattutto colti dall'orecchio come *ritmo*.

Così non stupisce che uno studioso di robusta formazione storicista come Bruno Gentili abbia rivolto un monito sul rischio di «costruire un sistema di 'algoritmi' che non ha riscontro alcuno nella realtà storica dei Greci e che vive soltanto nell'immaginazione di noi moderni»: un rischio che diventa concreto per coloro che ritengono opportuno sbarazzarsi «di tutti quei referenti che costituiscono la dottrina metrica e ritmica dei Greci e che furono il supporto teorico della loro versificazione e del loro *fare* poetico» (65). Non a caso, egli ha in più occasioni indicato nella responsione libera, anziché una spia sicura di corruzione testuale, un argomento a favore dell'equivalenza tra determinate sequenze: con una valorizzazione del significato che tale equipollenza suggerisce sul piano sincronico e diacronico (66).

Relativamente al compito descrittivo, Pietro Giannini enuclea quattro tipi di responsione libera: 1) responsione anaclastica, con semplice scambio di posizione tra sillaba breve e lunga (67); 2) responsione libera che alterna una sillaba lunga della strofe con una breve dell'antistrofe (o viceversa: sia nel primo che nel secondo caso la differenza è di un tempo); 3) responsione tra due sillabe brevi e due lunghe (con scarto di due tempi); 4) responsione in cui l'antistrofe presenta una sillaba in più rispetto alla strofe o viceversa. Dagli esempi raccolti, Giannini ritiene si possa stabilire, allo stato attuale di conoscenze, la misura di due tempi primi come limite massimo di differenza (68).

Per quanto concerne l'*observatio* si auspicano dunque studi sistematici, anche alla luce di recenti indirizzi, come quello inaugurato dal vivace dibattito sulla colometria antica (69).

E il versante interpretativo?

---

(65) GENTILI 1978, p. 26.

(66) Ad es. GENTILI 1952, p. 122 relativamente alle responsioni libere di Pindaro e Bacchilide. TESSIER 1993 postula il medesimo principio informatore nelle sequenze docmiache: la sostituibilità κατὰ σχέσιν sarebbe un indizio di equivalenza e consentirebbe di tracciare lo sviluppo storico di tali sequenze.

(67) Su μετάθεσις (*permutatio*), che nella terminologia antica indicava lo scambio di posizione tra sillaba breve e lunga, cfr. PALUMBO STRACCA 1979, pp. 89-103 (analizza le fonti su metri prototipi, epiploce e *derivatio*); FILENI 1999, p. 127; GENTILI & LOMIENTO 2003, p. 5; per contestualizzare le teorie metrico-ritmiche degli antichi, si veda PRETAGOSTINI 1993.

(68) GIANNINI 2002, pp. 47-48.

(69) Aiuta ad avere un'idea del dibattito in corso lo scambio tra LOMIENTO 2007 (su PRAUSCELLO 2006) e PRAUSCELLO 2007. Un momento determinante per la revisione criti-

Nei paragrafi seguenti si raccoglieranno alcune argomentazioni suggerite in favore della difesa del testo tràdito in caso di libertà di responsione e si tenterà di svilupparne i presupposti.

A tali contributi deve essere riconosciuta innanzitutto la generosità nello sforzo di ridurre a coerenza un «microcosmo talmente poliedrico e sfaccettato che mal si adatta alle formulazioni generali» (70) come quello della metrica della lirica, soprattutto allorché si consideri che essa è soltanto una delle componenti nella funzione poetica antica.

Si è cercato di spiegare in quale misura la materia sia irta di difficoltà: oltretutto, sono esigue al momento le zone coperte da una ricognizione sistematica. Infine, collocare la libertà di responsione all'interno della civiltà letteraria antica è un atto ermeneutico e, come tale, soggettivo.

Le motivazioni fornite a sostegno di corrispondenze antistrofiche parziali sono state articolate in tre paragrafi: la prima – da ricostruire per via indiretta – riguarda le variabili performative; la seconda considera anche le tipologie testuali e aspetti specifici nel genere letterario in rapporto al gradiente della libertà di responsione; la terza lascia intravedere qualche barlume in una prospettiva di semantica metrica.

Il denominatore comune a tali interpretazioni è identificabile nel destinatario dell'opera: un grosso nodo ruota precisamente intorno alla questione se durante l'esecuzione il ricevente dell'atto comunicativo potesse notare (la «percezione» cui si allude nei titoli è quella) le frazioni κατὰ σχέσιν dove la struttura strofica fosse in qualche misura lassa. Riconosceva le incrinature dell'assetto metrico-ritmico un pubblico assorbito e soggiogato dagli aspetti spettacolari (71) della *performance* drammatica? C'è poi da chiedersi se ne fosse all'altezza il popolino che mostrava di apprezzare le *trouvailles* di bassa lega che Aristofane (72) spudoratamente attribuisce alla concorrenza, e se davvero potesse non gradire – o al contrario apprezzare – la responsione imperfetta lo spettatore intento a fare man bassa di fichi secchi e altre leccornie come grazioso omaggio dell'autore (73).

---

ca delle tesi tradizionali è stato segnato dal Convegno *La colometria antica dei testi poetici greci* (Urbino 17-19 maggio 1997), i cui contribuiti sono stati raccolti in *Colometria* 1999; per la questione, si vedano tra gli altri, Wilamowitz-Moellendorff 1900; Koster 1941; Irigoin 1952; Pöhlmann 1988; Fleming & Kopff 1992; Pöhlmann 1995; Napolitano 1996, p. 186, n. 27; Fileni 1999; Fleming 1999; Gentili 1999; Lomiento 1999; Lomiento 2001; Parker 2001; Palumbo Stracca 2003; Polizio 2004.

(70) Pretagostini 1990, p. 109.

(71) Sullo spettacolo e la spettacolarità nel mondo greco, cfr. Rossi 1997.

(72) Ar. *Nu.* 537-540. Naturalmente, queste testimonianze vanno filtrate: si tratta pur sempre di una *flatterie*, per quanto cameratescamente aggressiva, che mirava ad accattivarsi il pubblico, provocandolo e talora persino insultandolo (Ar. *Nu.* 1201-1203).

(73) Cfr. Ar. *Av.* 58-59; *Pl.* 797-799. «Saranno state, comunque, distribuzioni sim-

Potrebbero suscitare perplessità le contraddizioni in cui sembrano ricadere talune argomentazioni *pro*: fermo restando che la tesi di una semantica metrica può nuocere all'immagine del filologo (74), è pur vero che il movente che sposta la responsione libera dal piano performativo a quello dei significati (un movente, quindi, decisamente funzionale) mal si concilia con un uditorio grossolano. Ma c'è un'obiezione più forte, giacché l'argomentazione semantica sembra cadere se partiamo dall'assunto che in certe strutture strofiche, e segnatamente quelle non a schema triadico, la libertà di responsione non potesse che diluirsi in dosi omeopatiche nell'insieme delle masse meliche (75). Eppure, l'antinomia si riduce notevolmente se si tengono in debito conto la polisemia del testo – fruibile a più livelli (76) – l'evoluzione diacronica nella prassi performativa nonché le diversità sincroniche di genere e codice.

Merita quindi di essere difeso come indizio di un complesso multifattoriale e non rifiutato in considerazione della sua fragile consistenza il quadro composito che viene a formarsi qualora si valutino nel loro insieme le ipotesi sulle 'ragioni' della libertà di responsione.

LO SPETTRO DELLA *PERFORMANCE*

A dire il vero, malgrado la ancor oggi diffusa idiosincrasia degli editori verso le responsioni 'impure' (77), esse sono sempre più autorevol-

---

boliche: è difficile pensare a lanci veri e propri, di cui avrebbero beneficiato al massimo le prime file, e neanche si può pensare a una coppia di schiavi che percorresse le varie gradinate; la capienza del teatro di Dioniso era di 14-17.000 posti e nessun commediografo era in grado di elargire ghiottonerie per tante persone» (ALBINI 1991, p. 153).

(74) Si pensi alla critica mossa da KANNICHT 1973, pp. 120 sg. e 126, a KORZENIEWSKI 1968 (per un giudizio più equidistante, si veda ROSSI 1969); a quanto pare, soltanto da poco i corsi e ricorsi della filologia classica hanno rivalutato il filone della metrica semantica o estetica: significativo è che del manuale di Korzeniewski sia stata pubblicata, a trent'anni dalla sua comparsa (1998), una traduzione italiana ad opera di O. Imperio.

(75) Cfr. ROMANO 1992, p. 25, vedi *infra* p. 53.

(76) Era palesemente riconosciuto dagli antichi: si raffronti la formulazione aristotelica in *Pol.* 1342a 18 sgg. (ἐπεὶ δ' ὁ θεατὴς διττός, ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος) con il biasimo rivolto da Aristofane agli esperti (i σοφοί) per la propria immeritata sconfitta, tanto più bruciante perché inflitta da 'facchini' (ἄνδρες φορτικοί) in *Nu.* 524. A tal proposito, sosteneva KORZENIEWSKI 1998, p. 24: «Anche in un'opera musicale moderna non ogni segreto può essere carpito da ascoltatori occasionali. Che però il poeta greco si sforzasse di introdurre nei suoi componimenti anche le finezze che all'umana percezione non sono più incondizionatamente accessibili si può ben immaginare».

(77) Come sottolinea ROMANO 1992, p. 19, n. 5 la terminologia è già di per sé sintomatica, nella sua accezione negativa, di un orientamento teorico sfavorevole. Per que-

mente legittimate in nome di quella *facies* ritmica (78) che doveva trovare di volta in volta espressione nell'esecuzione musicale e orchestica delle porzioni meliche.

È un punto che non andrebbe dimenticato: pur nel suo rigore intellettuale, la filologia ottocentesca evita di prendersi carico di un elemento estremamente problematico a causa della sua evanescenza qual è la *performance*, per la quale era in effetti concepito il testo drammatico, che non può quindi essere ridotto a libro (79). E, come è stato persuasivamente sostenuto, la prassi esecutiva, musicale e orchestica, poteva colmare e rendere inavvertibili eventuali 'irregolarità' (80).

Un interessante parallelo tra il fenomeno della responsione libera nella poesia greca e quello dell'anisosillabismo nella metrica italiana è sviluppato da Giannini (81). Gli elementi tecnico-formali su cui si può stabilire il raffronto sono appunto quei fenomeni di compensazione ritmica che accomunano la metrica italiana alla metrica greca e che vanno ricondotti a un'unica giustificazione di tipo pragmatico, cioè alla musica. L'anisosillabismo costituisce un'eccezione nella metrica italiana, che è di norma isosillabica. Pare significativo che tale eccezione riguardi precisamente la poesia delle origini (82).

---

sto motivo la studiosa e altri con lei preferiscono la denominazione neutra di «responsioni libere».

(78) Gentili 1988, p. 12 sollecita ad affrontare il problema «in una prospettiva più attenta alla fenomenologia del rapporto metro-ritmo melodico e più consapevole delle possibilità ritmiche insite nell'esecuzione di un testo poetico». Si vedano anche Gentili & Lomiento 1995, pp. 61-73; Giannini 2002, pp. 47-69; Fileni 2004, pp. 85-98.

(79) Avezzù 1998, p. 285; una panoramica storica del testo drammatico, dal «manoscritto della rappresentazione» (così J. Irigoin) all'editoria umanistica, si trova in Tessier 2002; la sintesi è informata ai risultati di ricerche che, «soprattutto nei campi apparentemente 'collaterali' dell'indagine papirologica e delle scienze della scrittura» (p. 233), hanno segnato l'obsolescenza di alcune tra le idee guida ancora oggi correnti; com'è noto, il loro alveo è la filologia di fine Ottocento e inizio Novecento. Per la revisione critica di un'altra tesi tradizionale – quella che colloca i processi di produzione e riuso del testo drammatico in una cultura fondata unicamente sull'oralità e sulla memoria – si veda Nieddu 2004, spec. pp. 351-352: se Aristofane nelle *Tesmoforiazusae* aderisce così strettamente al modello parodiato (l'*Elena* di Euripide), ne conseguirebbe che il poeta si comporti secondo le modalità e i metodi propri di una civiltà con una tradizione scritta; è chiaro pertanto che «the text has reached a relative stability – even if not completely fixed or 'closed' – and above all, this stability is recognised and substantially respected: nothing could be further from a mechanism of oral re-utilisation».

(80) Gentili 1978, p. 18, n. 19.

(81) Giannini 2002.

(82) Bertone 1999, p. 109 segnala che le letterature spagnola e francese delle origini presentano fenomeni similari. L'anisosillabismo si riscontra anche in componimenti monometrici di poesia ritmica latina medievale, in cui, grazie alla 'plasticità' della melodia, si verificano fluttuazioni di una sillaba in più o in meno (Avalle D'Arco 1968,

Due figure anisosillabiche sono particolarmente frequenti nella poesia italiana antica (83): il novenario con fluttuazioni a ottonario, che è proprio soprattutto della poesia giullaresca; l'ottonario con fluttuazioni a novenario, che invece caratterizza la poesia delle laude (84). È la lauda il componimento indagato da Giannini per individuare un termine di paragone per le irregolarità responsive della poesia greca corale: un genere che, sullo schema metrico della ballata, è contrassegnato da uno stretto legame con la musica – l'evidenziano bene i manoscritti con notazione musicale (85) – e da una ripartizione tra solista, cui è destinata la stanza, e coro, cui spetta la ripresa (86).

Tornando alla metrica greca, malgrado sia intuibile l'incidenza virtualmente compensativa sul disegno metrico e quindi responsivo dell'articolazione ritmico-musicale, non si può negare che lo spazio in cui si muove chi intende ricostruire quella *facies* performativa sia, come si diceva, quanto mai labile: non si possiede infatti «neppure una nota di tutto ciò che è stato composto prima del III secolo a.C.» (87) e sono davvero pochi i papiri musicali, discendenti forse dalle copie destinate alla messa in scena in possesso dei *technitai* o addirittura da esemplari d'autore custoditi dai familiari (88); a ciò si aggiunga che i lacerti dell'editoria musicale risalente all'età ellenistica e romana non sono risolutivi in tal senso, dato il loro stato di conservazione (89).

In una *song-culture* (90) è la musica il «veicolo mnemonico primario del patrimonio di miti e leggende della *polis*, anche attraverso una serie ininterrotta di riesecuzioni rituali» (91); potrebbe allora stupire la discon-

---

pp. 14-16). Per una rassegna bibliografica relativa ai fenomeni metrici nonché alle fonti, si rimanda a GIANNINI 2002.

(83) Cfr. CONTINI 1990, pp. 176-189.

(84) CONTINI 1960, p. XIX si è trovato a difendere la tradizione manoscritta contro quella dell'Umanesimo, pervasiva e antimedievale, che postulava un rigoroso isosillabismo.

(85) CATTIN 1979, p. 165. I due principali sono il laudario di Cortona e il laudario di Firenze. A proposito del ms di Cortona e altri mss di testi poetici, GIANNINI 2002, p. 53, n. 33 sottolinea come essi possano presentare significative analogie quanto a *mise en page* con la tradizione colometrica prealessandrina.

(86) CONTINI 1960, p. 4.

(87) I papiri musicali si distribuiscono in un arco di tempo che va dal III sec. a.C. al IV sec. d.C. «Nei limiti in cui questi testi possono essere classificati, si tratta di frammenti di drammi con notazione musicale (tredici casi), a cui si aggiungono soltanto un peana e un inno cristiano» (PÖHLMANN 1988, p. 135). Essi sono stati editi recentemente in PÖHLMANN & WEST 2001.

(88) PÖHLMANN 1988, p. 135.

(89) COMOTTI 1991, p. 3.

(90) L'espressione è di HERINGTON 1985, p. 3.

(91) LOMIENTO 2001b, p. 312.

tinuità della tradizione musicale affidata alla scrittura, sia nell'ipotesi che essa si sia avvalsa di notazione soltanto a partire dalla fine del V sec. a.C. (92), sia che si fosse avvertita anche prima l'urgenza di un supporto materiale ad assicurarne l'esecuzione e, soprattutto, la riesecuzione e che si possa immaginare consolidata già nel corso del V secolo la pratica di fissare in qualche modo i μέλη da parte degli autori di teatro (93).

Sono ravvisabili diversi motivi strettamente conseguenti per spiegare tale ritardo: a quanto si può inferire dalle citazioni musicali interne e da talune glosse scoliastiche, la musica classica greca si sviluppava per improvvisazioni-variazioni su un patrimonio tradizionale cui attingevano anche i tragici, salvo quando si servivano di note melodie esotiche (94). Essi avrebbero potuto quindi limitarsi a indicare sui copioni i nomi delle arie sulle quali intonare i loro testi (95). Tali repertori di età arcaica e tardoarcaica erano designati con il termine eloquente di νόμοι: come testimonia lo Ps.-Plutarco (96), la parola doveva indicare la componente costrittiva dell'intonazione e del carattere che era stabilito per ciascuno di essi.

Allorché si impose al grande pubblico il gusto per una musica mimetica e d'effetto, il repertorio a cui ispirarsi si ampliò notevolmente, anche a causa di commistioni disprezzate dai conservatori in quanto non ortodosse. Solo allora sarebbe divenuto fondamentale scrivere le partiture (97). Non va dimenticato che era cura dell'autore stesso, oltre al testo e alla musica, anche la messa in scena (come pure la recitazione, inizialmente) (98), pertanto «i poeti stessi o i corodidascali, con l'aiuto degli auleti, le [*sc.* le melodie] avrebbero insegnate a orecchio al coro e agli attori» (99).

In ogni caso, la scrittura musicale in antico non divenne mai «un mezzo di diffusione delle composizioni come la stampa e il commercio degli spartiti dei nostri tempi: essa rimase sempre confinata in un ambi-

---

(92) Comotti 1991, pp. 7-11, spec. 9.

(93) Pöhlmann 1988, p. 140; Barker 1995, p. 48, n. 7 («the period in which the notational systems developed probably falls within, or close to, the century from 450 to 350 B.C.»).

(94) Una rassegna delle indicazioni musicali interne nei poeti drammatici in Comotti 1989b.

(95) Comotti 1989b, p. 60.

(96) Ps. Plut., *De musica*, 6. 1133 c ἐπειδὴ οὐκ ἐξῆν παραβῆναι <τὸ> καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως.

(97) Comotti 1989b, p. 61.

(98) Pickard-Cambridge 1968, pp. 84-91. Dell'opera è recentemente uscita una traduzione italiana con aggiornamenti a cura di A. Blasina (1996).

(99) Comotti 1989b, p. 61.

to ristretto di professionisti, che se ne servirono soprattutto per annotare tutti gli elementi che potevano essere loro utili per una corretta valutazione» (100). Tra i professionisti in questione si debbono annoverare gli appartenenti a compagnie musicali, come si evince dagli *Inni ad Apollo* del tesoro degli Ateniesi a Delfi, corredati di notazioni musicali (101). Non si deve trascurare, infine, la ridotta accessibilità dei sistemi notazionali, di uso e interpretazione non facilissimi (102).

Per l'aspetto che qui interessa, esisterebbe inoltre una sostanziale differenza tra un testo musicale antico e uno spartito moderno, oltre a quelle cui si è fatto cenno: fino agli inizi del Novecento la musica è vincolata strettamente a una norma mensurale; diversamente, «il sistema musicale antico, fondato sulla sequenza di serie melodiche» (103) era passibile di variazioni *ad libitum* nell'esecuzione (104). Tale diversità è documentata da testimoni abbastanza antichi da poter affermare di 'conoscere' la musica dell'*Oreste* di Euripide: sappiamo infatti da Dionigi di Alicarnasso che esisteva la prassi di rendere isocrone misure anisocrone o perlomeno di stravolgere le quantità naturali (105).

---

(100) COMOTTI 1988, pp. 24-25.

(101) Per la bibliografia, si rimanda a PÖHLMANN 1988, p. 135.

(102) Per i sistemi musicali, si veda COMOTTI 1991, pp. 105 sgg.; sulla notazione è utile l'appendice (pp. 198-209) di ANDERSON 1994.

(103) GENTILI 1978, p. 16.

(104) COMOTTI 1991, p. 115: «Per le esigenze dell'armonia e della polifonia l'omogeneità dei tempi e la regolarità della battute è scrupolosamente ricercata e osservata nelle composizioni del nostro passato prossimo (intendo fino agli inizi di questo secolo), composizioni rigorosamente mensurali, mentre nella musica greca antica, che era fondata solo sulla melodia, come l'intonazione di alcune note (mi riferisco alle note interne del tetracordo) poteva essere variata a piacere dal musico esecutore, così anche i tempi di esecuzione e la disposizione delle durate delle sillabe all'interno del piede dovevano subire ampliamenti e riduzioni senza alcuna limitazione».

(105) *De comp. verb.* 11, 20 (= p. 96 sgg. AUJAC-LEBEL 1988) τὸ δ' αὐτὸ γίνεται καὶ περὶ τοὺς ῥυθμούς. ἡ μὲν γὰρ πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτε ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησιν, ἀλλ' οἵας παρείληφεν τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει. ἡ δὲ μουσική τε καὶ ῥυθμικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ παραύξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τἀναντία μεταχωρεῖν· οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς: «lo stesso avviene con i ritmi: infatti, la dizione prosastica non viola e non sposta le quantità di nessun nome e di nessun verbo, ma lascia le sillabe così come le ha trovate, brevi o lunghe per natura che siano. La musica e la ritmica, al contrario, le modificano con abbreviamenti e protrazioni, al punto che spesso le trasformano nel loro opposto: giacché non adattano i tempi alle quantità naturali delle sillabe, ma, al contrario, le quantità sillabiche ai tempi». Sul passo – che rispecchierebbe le caratteristiche della «nuova musica, che si impose con il ditirambo di Melanippide e di Timoteo» (GENTILI 1990, p. 17) – si vedano le considerazioni di GIANNINI 2002, pp. 66 sgg. In merito alle interazioni tra musica e metrica, ROSSI 1963, p. 27 afferma: «La musica non agisce sugli elementi, le cui astratte quantità sono

Ora, è noto che le testimonianze antiche delineano una sorta di parabola degenerativa per la musica greca: semplice e sobria in origine (106), essa si adeguava alla struttura metrico-ritmica del testo verbale (107). A metà del V secolo, tuttavia, l'evoluzione dell'elemento musicale (108) portò alla contrapposizione tra ritmo musicale e ritmo metrico-verbale (109). L'artificio principale con cui si espresse tale contrapposizione fu la protrazione sillabica. Ciò non significa semplicemente che la lunga poteva durare più del doppio della breve (110), ma che un unico elemento della catena metrico-verbale, ovvero la sillaba, permetteva l'appoggio di più note: la sillaba non era più il fondamento del ritmo (111).

A gettare una nuova luce sulla questione della libertà di responsione ha contribuito l'interpretazione che Bruno Gentili e Liana Lomiento (112) hanno dato a un trattato di ritmica antica (113): è un'opera anonima (114), per la quale sono state proposte differenti datazioni (I-II o III secolo d.C.), scritta sotto l'influenza del *De musica* di Aristide Quintiliano, come si evince dalla terminologia usata dall'autore. Essa contiene la più antica menzione del monocrono (τὸ μονόχρονον), ovvero di «quel singolo elemento temporale il cui valore nella ritmopea, cioè nella realizzazione ritmica, può variare in rapporto al contesto» (115), come dimostra l'adeguamento ritmico di cretici, metri di cinque tempi primi, alla misura di metri di sei tempi (giambici, coriambici, trocaici) grazie alla protrazione di una lunga.

---

stabilite dalla metrica e che restano entro certi limiti fisse nella recitazione non musicale, bensì agisce sulle sillabe, i cui reciproci rapporti di lunghezza e brevità vengono a essere da essa svisati. Il fatto metrico, insomma, non è minimamente toccato dalla musica, che intervenga eventualmente a sovrapporsi alla parola».

(106) Rossi 1997, p. 755; Comotti 1991, pp. 8, 15; il ruolo della voce nella musica greca è trattato da West 1992, p. 38. Relativamente al rapporto tra poesia e musica, Gentili 1950, pp. 30-50.

(107) Plato, *Resp.* III 398d τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστιν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ [...] καὶ μὴν τήν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ. Cfr. Gentili 1988, p. 9.

(108) West 1992, pp. 353-354, 356 sgg. (è il capitolo dedicato alla 'nuova musica').

(109) Gentili 1988, pp. 9-10.

(110) Grazie all'Anonimo Bellermann p. 1 Najock ci sono noti i segni che indicavano la lunga di tre, quattro e cinque tempi (ـــ, ـــ, ـــ).

(111) Cfr. invece il concetto di ritmo ricavabile da Arist. *Met*. 1087b 34 οἷον ἐν ἁρμονίᾳ δίεσις, ἐν δὲ μεγέθει δάκτυλος ἢ ποὺς ἤ τι τοιοῦτον, ἐν δὲ ῥυθμοῖς βάσις ἢ συλλαβή.

(112) Gentili & Lomiento 1995.

(113) P. Oxy 2687 + 9, coll. II 25; II 12 sgg. Per il trattato, Gentili 1978, p. 18, n. 19; Rossi 1988; Pöhlmann 1995, pp. 8-9.

(114) Senz'altro aristossenico è secondo il parere di Pöhlmann 1995, p. 8.

(115) Gentili & Lomiento 1995, pp. 61-62.

La testimonianza papiracea è integrata dagli studiosi con un passo degli *Elementa rhythmica* di Aristosseno (116) a proposito dell'ἀσύνθετος χρόνος, il tempo «non composto», cioè «semplice»: un tempo che, pur non determinato dal punto di vista della durata, si misura in un'unica sillaba, o nota, o segno, in opposizione al tempo composto (σύνθετος), che è una grandezza frazionata in più note, sillabe o segni metrici (σημεῖα). L'ἀσύνθετος χρόνος è dunque un'entità ritmica che non prevede la medesima divisione dei tempi (χρόνου διαίρεσις) che invece è propria del piede. La dottrina che oppone le grandezze temporali in base alla loro realizzazione ritmica è messa in rapporto con il *monocronon tempus* di Marziano Capella (117). In sostanza, il monocrono è quel trattamento mensurale che, mediante superallungamenti, agisce sul ritmo. La teoria antica può dunque chiarire alcuni dei fondamenti ritmici su cui richiamava da tempo l'attenzione Gentili, perché proprio essi potrebbero spiegare certe irregolarità metriche del dettato antistrofico.

A questo punto, la *vexata quaestio* della libertà di responsione sposta la propria angolazione a stabilire i *repères* nella diacronia della melica greca, che è particolarmente breve per il dramma attico: considerando lo sviluppo della musica e l'evoluzione dei suoi rapporti con la poesia, dobbiamo pertanto domandarci se tale prassi fosse già operativa in epoca classica e, segnatamente, nei corali della tragedia e della commedia.

West ha segnalato alcune responsioni libere bacchilidee come prova di superallungamenti già operanti all'epoca (118). Egli ha ravvisato nelle protrazioni sillabiche dei testi con notazioni musicali un «mero significato melodico»: sotto il profilo metrico, le sillabe sarebbero rimaste singole; pertanto sarebbe improbabile che una simile pronuncia melodica finisse nel normale «book-text» di un poeta classico (119), il che è quanto sostenere la non identità tra metrica e ritmica (120). In forza dello stesso ragionamento – ovvero di una libertà di responsione che induce

(116) Aristox. *Harm.* 14, p. 8 Pearson.

(117) *De Nupt.* 9, 982, pp. 378 sgg. Willis. Secondo Marziano Capella la protrazione non si estende oltre i quattro tempi primi.

(118) WEST 1982, p. 69: «Bacchylides' poem is noteworthy for the fact that at eight places the metrical scheme admits responsions between syncopated and unsyncopated iambics [...]. This proves that they were equivalent in time-value, the length of the suppressed short being added to one of the adjacent longs to make a triseme».

(119) WEST 1980, p. 154. Lo stesso studioso, tuttavia, sostiene che la divisione di una sillaba tra due note non è necessariamente un tratto modernistico (WEST 1992, p. 354).

(120) Cfr. anche PÖHLMANN 1995. A p. 11 si afferma che le «libertà di responsione ci permettono eccezionalmente di accogliere un ritmo divergente dal metro».

West a postulare un superallungamento – un amebeo dell'*Elena* presenterebbe lunghe triseme in cinque luoghi (121).

Secondo Gentili (122) sarebbero proprio le evidenze delle responsioni libere nei cori ad avvalorare l'ipotesi che i superallungamenti atti ad adeguare metro e ritmo possano presumersi anche prima della metà del V secolo. Tuttavia – e questo è un punto sostanziale – secondo lo studioso misure anisocrone non dovevano offendere il senso ritmico greco; quanto alla musica, «anche quando assunse una sua propria autonomia nel confronto del testo linguistico, poté a suo piacimento trattare le strutture del metro, ora adeguandosi alla sua misura [...], ora imponendo il suo ritmo per portare alla misura isocrona strutture metriche anisocrone» (123).

Il rovesciamento della tesi tradizionale – che legge nella diseguaglianza responsiva il riflesso delle innovazioni musicali – è lasciato intravedere da Silvia Brown che, passando in rassegna le innovazioni metriche euripidee, a proposito di talune responsioni tra dimetro coriambico B e gliconeo (× × × × – ⏑ ⏑ – ~ × × – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒), formula l'ipotesi che tale particolarità, oltre a suggerire l'equivalenza dei cola eolici, possa essere intesa come riflesso di una pratica arcaica, anziché come tratto distintivo di modernità (124).

Nell'incertezza della percezione

C. Romano (125), nel prendere in esame le responsioni libere in Aristofane, ha voluto rovesciare i termini del problema. Innanzitutto ridi-

(121) West 1982, pp. 103-104; Pretagostini 1986, recensendo West 1982, segnalava la «visione troppo personalizzata» (p. 150) della metrica offerta dallo studioso. Tra le personalizzazioni più spinte era annoverata l'inclinazione a uniformare intere strofi o sequenze, perseguita a costo dell'applicazione massiva e talora non necessaria di acefalia, anaclasi, sincope e catalessi (pp. 151-152). Sorge il dubbio che parimenti sotto questa soluzione conciliativa e compensatrice della libertà di responsione possa annidarsi la medesima tendenza. Certo, almeno essa è a costo zero per l'ecdotica, giacché non rischia di alterare i testi quando a sanare bastano le presunte protrazioni mensurali. Osservazioni sulla propensione eccessiva all'omogeneizzazione (a proposito dell'interpretazione moderna dell'epiploce) sono lucidamente offerte da Napolitano 1996, p. 190, n. 43.

(122) Gentili 1978, pp. 18-19.

(123) Gentili 1978, p. 17.

(124) Brown 1974, p. 215: «This may be a reflex of an archaic practice. Such responsions occur in Corinna, Sappho and possibly Pindar and Bacchylides».

(125) Romano 1992, p. 25.

mensionandolo: la studiosa ha infatti ipotizzato che la libertà responsiva non fosse così distintamente percepibile nella sua fruizione aurale, almeno non nei termini di una sgrammaticatura ritmica. La riflessione si basa su considerazioni riguardanti la struttura compositiva dei *cantica*: infatti, se nella lirica corale prevaleva la ripetizione della triade strofica in una catena incalzante che dava spicco a eventuali anomalie, nelle porzioni liriche della commedia era comune la coppia antistrofica unica, in cui le due serie antapodiche, di frequente separate da altre sezioni, difficilmente potevano esaltare le differenze nella memoria dello spettatore (126), quando non addirittura contribuivano a renderle inintellegibili a una sensibilità musicale non superiore alla norma.

Ma si supponga invece ciò che comunemente si suppone (almeno, forse, da parte dei sostenitori della normalizzazione, e non solo) (127): alcuni spettatori, i più istruiti – nel V e nel IV secolo a.C. μουσικὸς ἀνήρ era l'uomo colto (128) – avevano orecchio abbastanza fino per accorgersi di quelle differenze. Non avrebbe potuto allora essere scientemente perseguito dal poeta l'eventuale effetto di straniamento suscitato da un ἀπροσδόκητον (129) nella tessitura metrica e musicale per sottolineare un certo *ethos* o dare una particolare coloritura a una determinata situazione scenica (130)?

Non ci è dato sapere se simili variazioni potessero perfino essere sottolineate: la dimensione irrimediabilmente perduta, quella della *performance* drammatica, fu verosimilmente soggetta a evoluzione diacronica e quindi lo studio degli aspetti esecutivi deve essere tenuto separa-

---

(126) Sulla 'distanza' tra strofe e antistrofe in rapporto a «substantial departures from exact responsion», si veda anche WEST 1982, p. 106; gli esempi citati sono tratti da Aristofane, per cui si conclude che il poeta «seems to be retaining only one effective princeps in each metron, letting the second be anceps (but then keeping the following anceps short: – ∪ × ∪, not – ∪ × ×. In other words he is contenting himself with a sketchier definition of the rhythmic pattern than usual».

(127) BROWN 1974, p. 232 così scrive in merito alle innovazioni metriche del tardo Euripide: «The metrical subtleties discussed here were not theoretical phenomena; they were meant to be heard by an audience and it must have been willing to give great concentration to a performance». Anche l'analisi della parodia ritmico-musicale delle *Rane* induce la studiosa a ritenere che le stravaganze metriche fossero immediatamente percepibili (p. 234).

(128) Il ruolo della musica nella vita greca in WEST 1992, pp. 13-38.

(129) ROMANO 1992, p. 25.

(130) BROWN 1974, p. 224: la tecnica euripidea di creare variazioni rendendo indistinti i confini dei *cola* avrebbe creato un effetto di sorpresa. LOMIENTO 2004, pp. 49 e 59: l'analisi giambica di Aesch. *Th.* 78-150 presupposta dalla colometria antica – e confermata dallo scolio metrico – è modificata dagli editori per ottenere un docmio attico; in realtà la variazione ritmica è significativa a livello compositivo e semantico.

to [131] dallo studio del testo, che può essere analizzato nell'intersezione comunicativa tra l'asse dei ritmi della versificazione e quello dei significati, perché «una poesia non musicata non ha minori possibilità espressive di una poesia musicata» [132].

Anche se non se ne deve dimenticare l'ampiezza comunicativa [133], tuttavia pare importante non sopravvalutare, basandosi su indebite sovrapposizioni modernistiche, la preponderanza della musica sulla poesia [134], proprio per le caratteristiche peculiari della musica greca [135].

Contro eccessi di pessimismo nei confronti del lavoro del metricologo, comunque, non si deve dimenticare che i metri del testo poetico valgono ad assicurare l'ordine ritmico, poiché per l'interpretazione ritmica generale di un brano non si può prescindere dalla catena metrica [136].

A proposito di Aristofane, C. Romano rammenta l'avversione manifestata dal poeta nei confronti delle innovazioni musicali, come melismi e superallungamenti, di cui fu promotore il nuovo ditirambo e che ebbero grande influenza su Euripide, soprattutto nelle monodie.

La nuova moda dettata dagli autori del ditirambo e dei νόμοι citarodici come Melanippide, Cinesia, Cresso, Frinide [137], e soprattutto Timoteo di Mileto (circa 450-360 a.C.), prelude alla frattura che oppose il testo alla musica, divenuta virtuosistica e prevaricante: il pubblico si divise fra conservatori e progressisti; da essa sorse la corrispondente divaricazione teorica tra ritmica musicale e ritmica del verso [138]. Lo testimonierebbe indirettamente la dichiarazione metapoetica di Timoteo nei *Persiani* [139]: il poeta, rivendicando con orgogliosa consapevolezza di aver accresciuto le potenzialità della cetra, si riferisce infatti a metri e ritmi come a entità distinte [140].

L'astrazione di un'unità mensurale, il «tempo primo», introdotta da Aristosseno e successivamente divenuta basilare nei teorici, servì allora a designare il valore minimo e indivisibile (ἄτομος καὶ ἐλάχιστος) del rit-

---

(131) Romano 1992, p. 29: «la resa dell'opera è un accadimento sottoposto nel tempo alla mutevolezza dei diversi modi di attuazione, mentre la composizione poetica in se stessa è qualcosa di permanente, che mostra la concreta versificazione dell'autore, le sue scelte, la varietà nella realizzazione di certi modelli ritmici».

(132) Gentili 1978, p. 16.

(133) Pretagostini 1998, pp. 617 sgg.

(134) Gentili 1978, p. 16.

(135) Gentili 1988, p. 13.

(136) Comotti 1988, p. 25; Gentili 1988, p. 14.

(137) Su Cinesia, Cresso e Frinide, West 1992, pp. 359-360.

(138) Gentili 1978, p. 14; Visconti 1999, p. 155.

(139) Tim. fr. 791, 229-230 Page.

(140) Per questa lettura, Gentili 1988, p. 10.

mo musicale (141); indivisibile in quanto non frazionabile ulteriormente in sillabe, note o segni, e indiviso perché limitato a una sola sillaba, nota o segno per volta, quindi contrapposto ai tempi σύνθετοι (– ⏑ ⏑) (142).

Prima il ritmo si commisurava sulla sillaba breve *tout court*, ovvero sull'unità prosodica minima (143). Eppure, già al tempo di Platone, l'insistenza con cui il filosofo sostiene che sia la musica a dover seguire il testo, e non viceversa (144), induce a supporre che l'originario «adeguamento del 'disegno melodico', con funzione solo di accompagnamento alla 'catena verbale'» (145) fosse stato profondamente sovvertito. Si tratta di innovazioni musicali note tanto ad Aristotele che a Platone (146). E tuttavia le loro osservazioni (147) sembrano indicare che essi non fossero consci della separazione tra ritmo metrico e ritmo musicale. Ciò non stupisce, se si pensa che la loro riflessione – a differenza di quella di Aristosseno – non era di natura musicale né tecnica (148).

> Non tutti sono entusiasti della nuova musica. Tra i fieri avversatori c'è, appunto, Aristofane, ed egli può dar voce al rimpianto per il μέλος tradizionale all'interno nella nostalgica rievocazione dell'ἀρχαία παιδεία da parte del 'discorso migliore' (*Nu.* 968-972): ἐντειναμένους τὴν ἁρμονίαν ἣν οἱ πατέρες παρέδωκαν. / εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ' ἢ κάμψειέν τινα καμπὴν / οἵας οἱ νῦν, τὰς κατὰ Φρῦνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους, / ἐπετρίβετο τυπτόμενος πολλὰς ὡς τὰς Μούσας ἀφανίζων: «[...] intonando sulla cetra la melodia tramandata dai padri. E se qualcuno di loro faceva il buffone o eseguiva uno di quei complicati gorgheggi (149) che fanno ai nostri giorni i discepoli

(141) Arist. Quint. pp. 32, 11 sg. Winnington-Ingram.

(142) Aristox. *Harm.* II 39 pp. 6, 22 sg. da Rios.

(143) Cfr. Arist. *Met*. 1087b 34.

(144) *Resp.* III 398d e III 400d.

(145) GENTILI 1995, p. 36.

(146) MOSCONI 2000, p. 298 evidenzia la modernità della prospettiva aristotelica sulla musica nuova, rilevando in ciò una sensibilità «vicina all'ottica democratica», in particolare nel suo essere καθ' ἡδονήν (*Pol.* VIII 1338a 15 sgg.). PAGLIARA 2000 tratta i rapporti tra musica e politica nella speculazione platonica.

(147) Cfr. *supra* p. 50, nn. 107 e 111.

(148) VISCONTI 1999, p. 155: «Aristosseno, attento al modo in cui nella pratica si faceva musica e alle implicazioni che sul piano teorico questo poteva e a suo avviso doveva avere, è portato a studiare, fermo restando il suo giudizio negativo nei loro confronti, gli autori più rappresentativi del nuovo gusto musicale […]. Costruendo la sua speculazione teorica sulla musica partendo dalla pratica musicale, induttivamente, quindi, [...] proprio dalla principale conseguenza di queste innovazioni, il divorzio tra 'ritmica della musica' e 'ritmica del verso', provvede a dare, con l'introduzione della nozione di tempo primo, un fondamento teorico».

(149) Secondo RESTANI 1983, p. 159, καμπή, termine tecnico denotante espressamente la musica nuova, va riferito non al canto, ma all'esecuzione strumentale (nello stesso brano aristofaneo, tuttavia κάμψειέν τινα καμπὴν è tradotto «modulava qualche gorgheggio»). Per la bibliografia relativa a entrambe le posizioni, si rimanda all'autrice

di Frinide, le buscava di santa ragione: per oltraggio alle Muse» (traduz. G. Mastromarco) (150); in *Th.* 100 μύρμηκος ἀτραπούς, ἢ τί διαμινυρίζεται Agatone è dileggiato come flebile cantore di melodie che fanno pensare a «sentieri di formiche» (151); notissimo, infine, in *Ra.* 1314 l'εἰειειειειειλίσσετε (152) (cfr. v. 1348 εἰειειειλίσσουσα). Qui la protrazione temporale della sillaba è indicata graficamente dalla ripetizione (153), come in taluni papiri musicali (154): arduo quantificarne i tempi primi (155), perché la tradizione non è concorde. A bella posta la stucchevole fiorettatura è racchiusa in una di quelle due monodie in cui la parodia contro il cattivo maestro prende a bersaglio una musica di maniera che a suon di gorgheggi (o di virtuosismi strumentali) (156) finisce per sovrastare le parole, e quindi il senso (157).

Sulla propensione di Euripide a trarre ispirazione per la sua musica (158) dai modelli più disparati e più sordidi, si esprime così l'Eschilo di *Ra.*

(p. 158, n. 66), che ritiene *kampe* una «variante minore e più rapida di *metabole*». Con cautela la studiosa suggerisce che la pratica musicale delle *kampai* – sorretta da artifici tecnici di costruzione degli strumenti e dalla maestria esecutiva – potesse consistere, piuttosto che in virtuosismi canori, in una «rapida serie di passaggi da un tono all'altro, o da un genere di tetracordo a uno differente» (p. 161). Cfr. West 1992, p. 356: «'bends' (*kampai*) [...] are often associated with departures from the *harmoniā*, the proper attunement, and it seems likely that they are the same as what are called *metabolai*, i.e. modulations».

(150) *Commedie di Aristofane*, I, Torino 1983.

(151) La metafora richiama quella analoga del *Chirone* di Ferecrate (fr. 155 Kassel-Austin). Il camminare per «sentieri di formiche» è interpretato come allusione all'uso del cromatismo, per analogia al «procedere sinuoso dei piccoli intervalli cromatici, associati a continue *metabolai*» (Restani 1983, p. 17).

(152) Secondo Brown 1974, p. 233 «an exaggeration of the aeolic opening with long *ancipitia* and perhaps a parody of *prefixing* in aeolics»; la studiosa suggerisce il termine *prefixing* «when small amounts of material in one rhythm appear before a colon in an antithetical meter», ovvero riferendosi alla tecnica che crea variazioni mediante «the blurring of *cola* boundaries» (pp. 224-225).

(153) Segnalata nello scolio come ἐπέκτασις. Un analogo uso grafico potrebbe denunciare la variante tricliniana εἰειλισσόμενος a *El.* 437 nel Laur. 32, 2 a giudizio di Denniston 1939, pp. xl-xli (a cui naturalmente era ignota la paternità: egli parla pertanto di un «anonimo correttore bizantino»), seguito da West 1980, p. 154, n. 31: «Triclinius' εἰειλισσόμενος in Eur. *El.* 437 is of course derived from *Frogs* 1317».

(154) Comotti 1988, p. 20: l'uso di reduplicare la vocale per notare il superallungamento si riscontra soprattutto nei papiri più antichi.

(155) In base alla scrittura ritmico-fonetica, West 1992, p. 203, n. 29 ipotizza, con qualche incertezza, che la sillaba fosse divisa in tre note.

(156) Vedi *infra* p. 55, n. 149.

(157) West 1992, p. 354: «Of course, the whole criticism is exaggerated. We cannot believe that Euripides' lyrics, which are far from vulgar in their verbal style, so readily evoked the atmosphere of the night club». Secondo l'autore, anche la portata delle innovazioni musicali euripidee (uso di un maggior numero di note, sperimentazione – occasionale – nel genere cromatico e, in generale, una più rilevante varietà negli stili e nei colori) rischia infatti di essere sovrastimata.

(158) West 1992, pp. 352-355 propone una ricostruzione delle caratteristiche della musica dei tre tragici.

1301-1303 οὗτος δ' ἀπὸ πάντων μέλι φέρει, πορνῳδιῶν, / σκολίων Μελήτου, Καρικῶν αὐλημάτων, / θρήνων, χορειῶν: «invece lui prende il suo miele dappertutto: canti da puttane, canzoni di Meleto, motivetti per flauto della Caria, compianti funebri, arie di danza » (traduz. D. Del Corno) (159).
È stato osservato che la musica tradizionale era parte integrante dell'educazione rimpianta da Aristofane soprattutto per le sue valenze paideutiche, vale a dire per la sua utilità: una dimensione di significato che nella 'musica nuova' appare irrimediabilmente perduta. Al depauperamento pedagogico sono strettamente interrelati gli altri ragguardevoli cambiamenti da essa introdotti: la minore importanza del testo – che diventa meno comprensibile – e la professionalizzazione, frutto, appunto di quel deprecato virtuosismo (160).

Pensando alla contrapposizione polemica di Aristofane alla moda dettata dal nuovo ditirambo, C. Romano si domanda quanto sia corretto chiamare in causa modificazioni mensurali e ritmiche che potessero aver luogo nell'esecuzione (161). Visto che da quella musica Aristofane si sentiva in dovere di prendere le distanze, allora liquidare la responsione libera come un'asperità metrico-ritmica che era prerogativa della prassi musicale riassestare, ha implicazioni paradossali: una volta accettata la libertà di responsione, sembrerebbe non potersi ravvisare altro movente se non nell'incapacità dell'autore di comporre uniformemente κατὰ σχέσιν. In altre parole, affermare che là dove veniva meno l'arte del poeta, suppliva la musica, significa reclamare un paradigma di gerarchizzazione – strapotere della seconda sulla prima – che è forse anacronistico riferire indiscriminatamente a tutta l'età classica.

E così, dall'ammissione di una scarsa rilevanza percettiva della libertà di responsione nella fruizione originaria, si giunge insospettatamente a volerne trovare una chiave, se non estetica, almeno significativa.

PERCEZIONE SENSIBILE: IL MOVENTE FUNZIONALE

È difficile dissentire dalla desolata conclusione che si trova a esprimere Annie Bélis (162) analizzando l'agone tra Eschilo ed Euripide nelle

(159) *Aristofane. Le Rane*, a cura di D. DEL CORNO, Milano 1985.

(160) MOSCONI 2000, p. 298.

(161) ROMANO 1992, p. 27. Utili le considerazioni di PRETAGOSTINI 1989, p. 111 sulla distinzione tra le monodie genuinamente aristofanee e quelle parodiche ('alla maniera di') che è necessario fare preliminarmente prima di attribuire al poeta determinati stilemi.

(162) BÉLIS 1991, p. 51 sottolinea quanto sia arduo comprendere appieno l'ingrediente essenziale della parodia su cui si regge l'intera scena, ovvero «la musique d'Aristophane revoyant et corrigeant à sa façon les oeuvres des deux poètes».

Rane (163); ed è evidente quanto la letteratura, strappata alla storia della musica, sia ridotta – soprattutto in certi casi – a uno scheletro che ci lascia soltanto indovinare la ricchezza della dimensione 'multimediale' del testo poetico antico.

A noi resta, quando siamo fortunati, soltanto la nuda parola, salvo quei pochi frustoli scampati fortunosamente. La *deminutio* è tale che allo studioso che volesse distillare una *res metrica* astratta, privata della parola, non resterebbe che il tedio del computo delle lunghe e delle brevi (164).

Sicché possiamo ben presumere che «in molti casi il rapporto metro/musica fosse più immediato e diretto di quello parola/metro» (165) su cui azzardiamo una 'semantica metrica'; del resto, se la sfera ritmico-musicale poteva persino entrare in competizione con quella sintattica e semantica (tra queste la dicotomia non è infrequente, e quando c'è riesce spesso funzionale), ciò non sembra inficiare le valenze dell'articolazione metrico-ritmica a livello di significante. E tuttavia non travisiamo la teoria musicale etica (166) antica, che sappiamo essere fondata sui ritmi, non sui metri (167), ogniqualvolta notiamo come il metro – anche se ridotto a puro *scaffolding* della dimensione ritmica e musicale del testo – concorra ad arricchirne il significato.

Di ciò Roberto Pretagostini ha offerto saggi convincenti (168), dimo-

---

(163) Ar. *Ra.* 1249-1364.

(164) Cfr. Pretagostini 1990, p. 107.

(165) Pretagostini 1990, p. 109.

(166) È il «fantasma» dell'*ethos* dei metri che ancor oggi stimola il sospetto nei confronti di una semantica metrica (Pretagostini 1990, p. 109). Rossi 1997, p. 755 precisa che «la dottrina dell'*ethos* musicale» è un'etichetta dei moderni per indicare quel *corpus* teorico che – nato intorno alla consapevolezza dell'influenza esercitata dalla musica «nel creare reazioni psicologiche» – ne vedeva le potenzialità di strumento politico. Rocconi 2005 dimostra come, attraverso il *de musica* dello Ps.-Plutarco, si possa ricostruire la rielaborazione e il superamento che compie Aristosseno della «tradizionale teoria etica delle *harmoniai* e dei ritmi (per la quale una certa struttura scalare o ritmica – intese in senso astratto – sono di per sé portatrici di un particolare carattere), elaborando una personale dottrina dell'*ethos* musicale che possa comprendere e dar conto della complessità del fenomeno musicale nella sua realtà 'concreta'» (p. 296).

(167) Cfr. Rossi 1966, pp. 205 sgg., n. 3; Rossi 1969, pp. 320-321: «quando vengono date caratterizzazioni 'etiche', si parla di ritmi, e cioè siamo di fronte ad una pura e semplice appendice della teoria etica della musica». Dale 1968, p. 10 afferma che una relazione tra il suono e il senso delle parole e la variazione ritmica costituisce un'eccezione; e se «certain metres are often associated with certain moods, and the prevailing tempo, slow or broken, of a song may have a general appropriateness to the sentiment», tuttavia «it is seldom possibile to carry such interpretation into the detail of rhythmic expression».

(168) Pretagostini 1988, 1989, 1990.

strando che un'analisi attenta alla semantica metrica è compatibile con l'esercizio rigoroso della disciplina filologica. L'aspetto più interessante delle sue considerazioni è quello che definirei il motivo della (apparente) dissonanza: può essere la «ninna nanna» (169) del *Filottete* (170), composta in un metro come il docmio, diastaltico e tragico, e qui riplasmato dal cadenzato *rallentando* che chiude le sequenze nella gravità dei molossi; talora è invece l'effetto d'interferenza dei dattili solenni – guarda caso là dove sono rievocati i responsi oracolari (171) – nel dettato di «forte pathos trenodico» (172) dei docmi e degli anapesti di lamento di Eracle in agonia (173) nelle *Trachinie* (174).

In altre parole, la maestria compositiva può avvalersi del metro non solo per «mettere sull'avviso lo spettatore segnalandogli l'improvviso ἀπροσδόκητον» (175) o per trascorrere dal valore iconico della parola narrata da Tereo (Ar. *Av.*, vv. 227-262) alla sua traduzione aurale con un efficace mimetismo ritmico in «strettissima interazione con il dato semantico» (176), ma a quest'ultimo può piegarlo. In tal caso, a dare risalto ai significati non è la simulazione metrico-simbolica (la 'convocazione'

(169) G. PERROTTA, *Sofocle*, Messina-Firenze 1935, p. 443.

(170) Soph. *Ph.* 827-32. Le ambiguità drammaturgiche nel commo del *Filottete* (827-864), «snodo decisivo nell'evoluzione di Neottolemo e del suo rapporto col protagonista», sono scandagliate in AVEZZÙ 2000, che mette in luce il fatto che «i rimedi proposti alle molte difficoltà testuali dipendono dal modo di intendere l'intero corale» (p. 51). Lo studioso evidenzia inoltre «una salda struttura unitaria ribadita anche dalle frequenti ripetizioni foniche e verbali, a contatto e a distanza» nella parte del Coro, «pur complessa e varia dal punto di vista ritmico» (p. 54). La «strategia comunicativa» che definisce la triade corale appare «sostanzialmente ambivalente: (a) in un determinato contesto ritmico e semantico, cioè quello del cosiddetto *Schlaflied* (vv. 827-832), essa conferisce alla comunicazione il carattere di nenia o, se si preferisce, di canto propiziatorio; (b) ancora nel medesimo contesto ritmico, ma in diverso contesto semantico (vv. 843-848) e, più estesamente, in contesto diverso sia dal punto di vista ritmico che da quello semantico (vv. 833-838, 849-854, 855-864), essa assume i tratti pragmatici di una suggestione psicagogica e sviluppa una tesi antagonista rispetto a quella dell'interlocutore (Neottolemo)» (pp. 55-56).

(171) Così anche in Soph. *Ph.* 839-842, per cui AVEZZÙ 2000, p. 54 può affermare: «La parte di Neottolemo è nettamente caratterizzata: l'esametro dattilico è appropriato al figlio di Achille, al giovane guerriero che ha già espresso piena adesione agli ideali eroici; ma è soprattutto il metro dei responsi oracolari, e il riferimento alla profezia concernente Filottete è esplicito (v. 841)».

(172) PRETAGOSTINI 1990, p. 112.

(173) La scena è studiata sotto l'aspetto metrico-semantico da TARTAGLINI 1983.

(174) Soph. *Tr.* 1004-1042.

(175) PRETAGOSTINI 1990, p. 118.

(176) È quanto rileva PRETAGOSTINI 1990, p. 115 riguardo alla monodia aristofanesca dell'Upupa (Ar. *Av.* 227-262), analizzata nel contributo dell'anno precedente citato a n. 168.

dell'assemblea degli uccelli), bensì la dissonanza. Allora si adombrano ambiguità nei concetti e nei personaggi e può persino attivarsi l'ironia tragica (177).

Nella scena del *Filottete* citata, la dissonanza sembra poter agire su competenze di grado elevato; la sensazione evocata dalla *performance* drammatica non pare infatti potesse essere quella di ritmi 'fuori posto' (i docmi in una ninna nanna), ancorché caratterizzati da sequenze le cui clausole impongono un'*agoge* lenta, ma quella di una scansione che si frena e si placa, dopo tanta concitazione. Nelle *Trachinie*, invece, la tramatura metrico-ritmica, nella sua plurivocità, doveva lasciare filtrare un riverbero della sovrapposizione di toni dissonanti: in quello doloroso dell'eroe, l'eco di parole e situazioni remote nel tempo del divino, solo allora destinato a svelarsi e a compiersi.

Questo tipo di indagine, malgrado non abbia nulla a che fare (è bene dirlo) con eventuali falle nella responsione, sposta la riflessione dall'aspetto puramente esteriore degli schemi della versificazione alla funzione poetica nel suo complesso, che viene a essere realizzata tra l'altro, anche se non in modo esclusivo – secondo un concetto già aristotelico (178) – dal metro, particolarmente in quel margine di intenzionalità che costituisce il campo d'azione del poeta.

Egli, infatti, come attinge a un *verse instance* per realizzare il suo *verse design* (179), così, pure nello scarto concreto da un certo *pattern* di ritorno metrico-ritmico-melodico (quello atteso nella struttura κατὰ σχέσιν?) (180), sottolinea ancor più l'alterità del discorso in poesia rispet-

---

(177) PRETAGOSTINI 1990, p. 113.

(178) Arist. *Po.* 1447b 16-20 καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικόν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν. οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητήν: «si è soliti in effetti chiamare così [*sc.* poeti] anche coloro che espongono in versi qualcosa che riguarda la medicina o la natura, mentre, a parte il verso, non vi è nulla di comune tra Omero ed Empedocle. Sarebbe perciò giusto chiamare l'uno poeta, l'altro studioso della natura»; 1451a 38 - 1451b 1-4 ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων): «lo storico e il poeta non si distinguono nel dire in versi o senza versi (si potrebbe mettere in versi gli scritti di Erodoto e nondimeno sarebbe sempre una storia, con o senza versi)» (trad. D. Lanza).

(179) JAKOBSON 1966, pp. 200-207. La distinzione è sviluppata sull'opposizione saussuriana tra *langue* e *parole.* Il *verse design* non è uno schema teorico astratto, ma un modello che determina gli elementi costanti delle realizzazioni e fissa i limiti delle variazioni. Prezioso antidoto contro la tentazione di costruire una metrica in cui un verso si trova a 'dover' realizzare uno schema preesistente in un cielo delle idee e dei metri (la stringente obiezione in CORNULIER 1982, p. 39) è PRETAGOSTINI 1974.

(180) MARCHIORI 2003, p. 1: «A partire dall'epos omerico, metro e ritmo ebbero

to a quello in prosa. Poiché il primo è uno spazio in cui vige un uso comunicativo differente rispetto a quello del dire comune (181), tutte le innovazioni, le particolarità, le licenze – comunque si voglia intenderle e denominarle – richiamano l'attenzione sul codice stesso.

Quelle che a noi appaiono 'infrazioni' rispetto a una norma potrebbero talora essere interpretate come espressione di una scelta poetica che trae ragione d'essere dal principio di equivalenza (182).

Ogni atto linguistico si fonda su tale principio, perché ogni forma di comunicazione, verbale o scritta, è costituita dalla combinazione di elementi contigui tra loro nella lingua in cui è espressa (rapporto sintagmatico); inoltre essa è connotata dalla scelta operata tra questi all'interno di un paradigma linguistico secondo rapporti di equivalenza (rapporto paradigmatico), lungo i binari della similarità e della dissimilarità, della sinonimia e dell'antinomia (183).

Il principio di equivalenza è una categoria che si adatta a descrivere tipologie metriche, interpretandole come codice, cioè come sistema coerente «di rapporti di equivalenza [...] riguardanti il livello dei tratti fonologici (sillabe, trattamento di suoni) e soprasegmentali (accenti)» (184).

---

certamente un ruolo attivo – non solo costrittivo – nel condizionare il processo di ricezione e di comprensione del linguaggio poetico degli agoni teatrali».

(181) Arist. *Rh.* 1404b 8-14 τὸ γὰρ ἐξαλλάξαι ποιεῖ φαίνεσθαι σεμνοτέραν· ὥσπερ γὰρ πρὸς τοὺς ξένους οἱ ἄνθρωποι καὶ πρὸς τοὺς πολίτας, τὸ αὐτὸ πάσχουσιν καὶ πρὸς τὴν λέξιν· διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον· θαυμασταὶ γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσίν, ἡδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν ἐστιν. ἐπὶ μὲν οὖν τῶν μέτρων πολλά τε ποιεῖται οὕτω καὶ ἁρμόττει ἐκεῖ (πλέον γὰρ ἐξέστηκεν περὶ ἃ καὶ περὶ οὓς ὁ λόγος), ἐν δὲ τοῖς ψιλοῖς λόγοις πολλῷ ἐλάττω: «infatti l'usare parole diverse dal comune fa sì che l'elocuzione sembri più dignitosa. Poiché infatti gli uomini provano, rispetto al linguaggio, la stessa impressione che rispetto agli stranieri e ai concittadini, per questo bisogna rendere peregrina la dizione, giacché gli uomini sono ammiratori delle cose lontane, e ciò che produce meraviglia è piacevole. Nelle composizioni poetiche molti fattori producono questo effetto e sono appropriati, poiché gli argomenti e i personaggi della composizione sono più lontani dal normale. Invece nella prosa ciò è molto meno possibile» (trad. M. Valgimigli); *Po.* 1458a 21-22 σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον: «solenne invece e distinto dalla trivialità è quello [*sc.* linguaggio] che si giova di esotismi, e per esotismo intendo la glossa, il traslato, l'allungamento e ogni tratto in deroga alla normalità» (trad. D. Lanza).

(182) Qui ovviamente non si intende il termine nell'accezione metrico-ritmica di B. Gentili (ad es. GENTILI 1951, p. 59 e GENTILI 1978, p. 18, n. 20, in cui si elencano alcuni casi di equivalenza in responsione), ma nel senso precisato da Jakobson, secondo cui la funzione poetica valorizza il messaggio nella sua forma, orientandolo su se stesso ed esaltando in esso il «principio di equivalenza» (JAKOBSON 1966, p. 191).

(183) La funzione poetica è sempre attiva nel testo letterario. Naturalmente, essa, pur individuandone i tratti linguistici, non esaurisce la categoria del «poetico» o del «letterario».

(184) BELTRAMI 1991, p. 31.

Il principio di equivalenza, dunque, attira l'attenzione sulla forma, e tale forma plasma in un'intima corrispondenza tra i vari piani: in metrica classica, quello dei significati e quello del disegno metrico e ritmico, come illustra in modo esemplare Liana Lomiento nella sua analisi colometrica dei vv. 78-150 dei *Sette contro Tebe* di Eschilo (185).

In questo caso, un singolare motivo ritmico e strofico segna l'introduzione di un nuovo tema – quello della preghiera – in netto contrasto con quello del terrore. Al suo entrare in scena, il coro è sopraffatto dalle visioni e dai suoni della battaglia in atto: inizialmente il canto sciolto da responsione si adegua con duttilità mimetica alla tumultuosa successione di stati d'animo. In seguito è la devozione a prendere il sopravvento; nella compagine metrica la transizione emotiva è connotata dalla progressiva predominanza di strutture miste che vengono a sostituirsi a quelle uniformemente docmiache dell'esordio. Il nuovo equilibrio infuso nel coro dall'abbandono alla divinità nella preghiera è rafforzato sul piano strofico dal recupero della struttura responsiva. Naturalmente, «tale principio compositivo finisce con l'essere del tutto obliterato da chi costringa alla responsione, e dunque alla forzata uniformità metrico-ritmica, i vv. 108-127, nei quali domina il tema della battaglia, con i vv. 128-150, dove è il tema della preghiera a prevalere» (186).

Un'indagine strettamente semantica della libertà di responsione non è stata ancora tentata, e forse non è neanche praticabile, perché dovrebbe essere preceduta da una raccolta di dati sufficientemente ampia; quella di L. Lomiento appare convincente e misurata almeno per tre ragioni: *in primis* si regge sulla colometria antica, secondariamente conduce l'analisi semantica su un brano di una certa estensione, non su singoli *cola* o versi e, infine, ravvisa l'opposizione significante nel contrasto κατὰ σχέσιν (qui: ordine, controllo e *pietas*) e ἀπολελυμένα (disordine, panico).

Senza sovraccaricare il testo di significati, il filone di ricerca della libertà di responsione che si è definito «funzionale», per quanto impervio, potrebbe dunque offrire spunti non privi d'interesse (187).

---

(185) Cfr. Lomiento 2004, p. 59.

(186) Lomiento 2004, p. 59.

(187) Fileni 1999, p. 132, a proposito della responsione libera (Eur. *Heracl.* 608~626) tra epitrito trocaico e coriambico eliminata dalle divisioni colometriche moderne, afferma che ha «l'evidente funzione di rimarcare sotto il profilo metrico-ritmico elementi verbali rilevanti sul piano semantico»; Novelli 2007 (in corso di pubblicazione) sulla responsione libera Aesch. *Sept.* 778~785 tra sequenze interpretabili come docmio attico e reiziano, osserva che mantenere il testo tràdito permette «non solo di assicurare sul piano fonostilistico il triplice parallelismo omoteleutico tra ἀρτίφρων / ἀθλίον / γάμον nella strofe e ἀραίας / τροφᾶς / ἀράς nell'antistrofe, ma soprattutto di preservare il *pivot*

Qualunque sia l'esito di studi siffatti, non si deve dimenticare che il problema delle eccezioni, come afferma S. Brown, va dritto al nucleo della disciplina metrica ([188]): tentare di ricostruire i principi su cui si fondano le attestazioni che paiono deroghe a un *usus* metrico più frequentemente attestato, oltre a modificare il concetto stesso di 'licenza', consente di raggiungere una conoscenza più profonda, sotto il profilo estetico e tecnico, della poesia degli antichi.

BIBLIOGRAFIA

ALBINI U., 1991 - *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano.

ANDERSON W.D., 1994 - *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca-London.

ANDREATTA L., 1998 - *G. Hermann 'ad Oedipum Regem' 1345~1365: vicende di una restituzione metrica*, «Lexis» 16, pp. 37-44.

ANDREATTA L., 1999 - *Il docmio 'lungo' strofico in Sofocle*, in ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΙ. *Tradizione e interpretazione del dramma attico*, a cura di G. AVEZZÙ, Padova, pp. 113-162.

AUJAC G., 1978 - *Denys d'Halicarnasse*, *Opuscules rhéthoriques*, *Tome I: Les orateurs antiques*, Texte établi et traduit par G. AUJAC, Paris.

AUJAC G. - LEBEL M., 1988 - *Denys d'Halicarnasse*, *Opuscules rhéthoriques*, *Tome III*: *La composition stylistique*, Texte établi et traduit par G. AUJAC et M. LEBEL, Paris.

AVALLE D'ARCO S., 1968 - *Alcune particolarità metriche e linguistiche della «Vita ritmica di San Zeno»*, in *Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, a cura di C. SEGRE, Milano, pp. 11-38.

AVEZZÙ G., 1998 - *Il teatro tragico. Annali della tragedia attica*, in *Storia della civiltà letteraria greca e latina*, dir. I. LANA & E.V. MALTESE, vol. I, Torino, pp. 236-457.

AVEZZÙ G., 2000 - *La 'ninna-nanna' di Filottete. (Sofocle*, Filottete *827-864)*, in *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. A. Privitera*, a cura di M. CANNATÀ FERA & S. GRANDOLINI, Napoli, pp. 51-61.

BARKER A., 1995 - Heterophonia *and* Poikilia, in *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di G. Comotti*, a cura di B. GENTILI & F. PERUSINO, Pisa-Roma, pp. 41-60.

BATTEZZATO L., 1995 - *Sofocle*, Edipo Re *1330 ~1350*, «Prometheus» 21, pp. 97-101.

BÉLIS A., 1991 - *Aristophanes*, Grenouilles, *vv. 1249-1364. Eschyle et Euripide Melopoioi*, «Rev. ét. gr.» 104, pp. 31-51.

BELTRAMI G., 1991 - *La metrica italiana*, Bologna.

BERTONE G., 1999 - *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino.

BROWN S., 1974 - *Metrical Innovations in Euripides' Later Plays*, «AJPh» 93, pp. 207-234.

CATTIN G., 1979 - *Storia della musica. Il Medioevo* I, Torino.

CITTI V., 2002 - *L'entrata del Coro nelle 'Coefore'*, «Philologus» 146, pp. 95-106.

CITTI V., 2006 - *Studi sul testo delle Coefore*, Amsterdam.

---

semantico del passo e dell'intero stasimo, sottolineato dal successivo e certo non tautologico πικρογλώσσους (*hapax*) ἀράς, dall'esclamazione αἰαῖ e, forse ulteriormente rilevato, anche in ottica performativa, proprio dalla lieve asimmetria responsiva istituita con il verso strofico».

([188]) BROWN 1974, p. 207.

Colometria 1999 - *La colometria antica dei testi poetici greci*, a cura di B. GENTILI & F. PERUSINO, Pisa-Roma.

COMOTTI G., 1978 - *Parola, verso e musica nell'*Ifigenia in Aulide *di Euripide (P. Leid. Inv. 510)*, in *Problemi di metrica classica*, *Miscellanea filologica*, Genova, pp. 145-162.

COMOTTI G., 1988 - *I problemi dei valori ritmici nell'interpretazione dei testi musicali della Grecia antica*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. GENTILI & R. PRETAGOSTINI, Roma-Bari, pp. 17-26.

COMOTTI G., 1989[a] - *Melodia e accento di parola nelle testimonianze degli antichi nei testi con notazione musicale*, «QUCC» 32 (61), pp. 91-108.

COMOTTI G., 1989[b] - *La musica nella tragedia greca*, in *Scena e spettacolo nell'antichità.* Atti del Convegno Internazionale di Studio, Firenze, pp. 43-61.

COMOTTI G., 1991 - *La musica nella cultura greca e romana*[2], Torino.

CONCILIO C., 2000 - *La colometria del secondo stasimo dell'*Ifigenia in Aulide *di Euripide*, in *La tradizione metrica della tragedia greca*, Napoli, pp. 9-19.

CONTINI G., 1960 - *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli.

CONTINI G., 1990 - *Esperienze d'un antologista del Duecento poetico italiano*, in G. CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Torino, pp. 175-210.

DE CORNULIER B., 1982 - *Théorie du vers. Rimbaud*, *Verlaine*, *Mallarmé*, Paris.

DALE A.M., 1952 - rec. a H. HÖHL, *Responsionsfreiheiten bei Pindar*, Diss. Köln 1950, «Gnomon» 24, pp. 234-235.

DALE A.M., 1968 - *The Lyric Metres of Greek Drama*[2], Cambridge.

DENNISTON J.D., 1939 - *Euripides*. *Electra*, ed. with introduction and commentary, Oxford.

EITREM S., AMUNDSEN L. & WINNINGTON-INGRAM R.P., 1955 - *Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation (P. Osl. Inv. No. 1413)*, «Symb. Osl.» 31, pp. 1-87.

FILENI M.G., 1999 - *Il secondo stasimo degli* Eraclidi *di Euripide (vv. 608-629)*, in *Colometria*, pp. 121-132.

FILENI M.G., 2004 - *Docmi in responsione nella tragedia attica: alcuni casi di restauro metrico*, «QUCC» 78 (107), pp. 85-98.

FLEMING TH. J., 1973 - *The Colometry of Aeschylus*, Diss. Chapel Hill.

FLEMING TH. J., 1999 - *The Survival of Greek Dramatic Music from the Fifth Century to the Roman Period*, in *Colometria* 1999, pp. 17-29.

FLEMING TH. J. & KOPFF E.C., 1992 - *Colometry of Greek Lyric Verses in Tragic Texts*, «SIFC» S. III 10 (85), pp. 758-770.

GENTILI B., 1950 - *Metrica greca arcaica*, Messina-Firenze.

GENTILI B., 1952 - *La metrica dei Greci*, Messina-Firenze.

GENTILI B., 1978 - *La metrica greca oggi: problemi e metodologie*, in *Problemi di metrica classica*, *Miscellanea filologica*, Genova, pp. 17-19.

GENTILI B., 1988 - *Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della «performance»*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. GENTILI & R. PRETAGOSTINI, Roma-Bari, pp. 5-16.

GENTILI B., 1990 - *Il* De compositione verborum *di Dionigi d'Alicarnasso*, «QUCC» 36 (45), 7-11.

GENTILI B., 1995 - *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*[3], Roma-Bari.

GENTILI B., 1999 - *Problemi di colometria pindarica (*Pae. *2 e* Nem. *7)*, in *Colometria* 1999, pp. 51-62.

GENTILI B., 2000 - *Le Pitiche*[3], a cura di B. GENTILI, P. ANGELI BERNARDINI, E. CINGANO & P. GIANNINI, Milano.

GENTILI B. & LOMIENTO L., 1995 - *Problemi di ritmica greca. Il monocrono (Mart. Cap.* De Nupt. *9, 982;* P. Oxy *2687+9): l'elemento alogos*, in *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di G. Comotti*, a cura di B. GENTILI & F. PERUSINO, Pisa-Roma, pp. 61-75.

GENTILI B. & LOMIENTO L., 2003 - *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano.

GIANNINI P., 2002 - *Fenomeni di compensazione ritmica nella metrica greca e italiana: responsioni libere e anisosillabismo*, «QUCC» 71 (100), pp. 47-69.

HEADLAM W. & THOMSON G., 1966 - *The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam-Prague.

HERINGTON C.J., 1985 - *Poetry into Drama*, Berkeley-Los Angeles.

HERMANN G., 1796 - *De metris poetarum Graecorum et Romanorum libri III*, Lipsiae.

HERMANN G., 1798 - *Commentatio de metris Pindari*, in *Pindari Carminia* ed. C.G. HEYNE, Gottingae.

HERMANN G., 1799 - *Handbuch der Metrik*, Leipzig.

HERMANN G., 1816 - *Elementa doctrinae metricae*, Lipsiae.

HERMANN G., 1852 - *Epitome doctrinae metricae*[3], Lipsiae.

IRIGOIN J., 1952 - *Histoire du texte de Pindare*, Paris.

JAKOBSON R.J., 1966 - *Saggi di linguistica generale*, Milano.

KANNICHT R., 1973 - rec. a. KORZENIEWSKI 1968, «Gnomon» 45, pp. 113-134.

KORZENIEWSKI D., 1968 - *Griechische Metrik*, Darmstadt = KORZENIEWSKI D., 1998 - *Metrica greca*, Palermo.

KOSTER W.J.W., 1941 - *Studia ad colometriam poeseos Graecae pertinentia*, «Mnemosyne» 9, pp. 1-43.

KRAUS W., 1957 - *Die Strophengestaltung in der griechischen Tragödie.* I. *Aischylos und Sophocles*, Wien.

LOMIENTO L., 1999 - *Analisi metrica di Pindaro*, Ol. *4 e 5: codici e Scholia Vetera*, in *Colometria*, pp. 63-84.

LOMIENTO L., 2001 - *Da Sparta ad Alessandria. La trasmissione dei testi nella Grecia antica*, in *La civiltà dei Greci. Forme*, *luoghi*, *contesti*, a cura di M. VETTA, Roma, pp. 297-355.

LOMIENTO L., 2004 - *L'antica colometria di Aesch. 'Sept.' 78-150. Con alcune considerazioni di semantica metrica*, «Lexis» 22, pp. 43-60.

LOMIENTO L., 2007 - rec. a PRAUSCELLO 2006, «Bryn Mawr Classical Review», 2007.04.57.

MAAS P., 1913 - *Die neuen Responsionsfreiheiten bei Bakchylides und Pindar*, «Jahresberichte des Philologischen Vereins zu Berlin» 39, pp. 289-320.

MAAS P., 1921 - *Die neuen Responsionsfreiheiten bei Bakchylides und Pindar*, «Jahresberichte des Philologischen Vereins zu Berlin» 47, pp. 13-31.

MARCHIORI A., 2003 - *Alcuni aspetti della versificazione euripidea*, «Senecio».

MASTRONARDE D.J., 1988 - rec. a J. DIGGLE, *Euripidis Fabulae*, III, Oxford 1984, «CPh» 83, pp. 151-160.

MEDDA E., 1995 - *Su alcune associazioni del docmio con altri metri nella tragedia*, «SCO» 43, pp. 101-234.

MEDDA E., 2000 - *Osservazioni su iato e* brevis in longo *nei docmi*, «SemRom» 3, pp. 115-142.

MEDDA E., 2006 - *«Sed nullus editorum vidit». La filologia di Gottfried Hermann e l'*Agamennone *di Eschilo*, Amsterdam.

MONRO D.B., 1894 - *The Modes of Ancient Greek Music*, Oxford.

MOSCONI G., 2000 - *La democrazia ateniese e la 'nuova' musica*, in *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a cura di A.C. CASSIO, D. MUSTI & L.E. ROSSI, Napoli, pp. 217-316.

NAPOLITANO M., 1996 - *La modulazione ritmica nella prassi greca (a proposito di Th. Cole*, Epiploke. Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric, Cambridge Ma.-London, *1988*), «QUCC» 52 (81), pp. 179-96.

NIEDDU G.F., 2004 - *A Poet at Work: The Parody of* Helen *in the* Thesmophoriazusae, «GRBS» 44, pp. 331-54.

Nomenclator 2006 - *Nomenclator metricus graecus et latinus*, curavit G. MORELLI, volumen I α-δ, Hildesheim-Zürich-New York.

NOVELLI S., 2003 - *Interpretazione metrica di Aesch.* Sept. *481-485~521-525*, «QUCC» 73 (102), pp. 103-110.

NOVELLI S., 2006 - *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*, Amsterdam.

NOVELLI S., 2007 - *Autoaccecamento e amare maledizioni: nota ad Aesch.* Sept. *778-92* (in corso di stampa).

PAGLIARA A., 2000 - *Musica e politica nella speculazione platonica: considerazioni intorno all'*ethos *del modo frigio (*Resp. *III 10*, *399 a-c)*, in *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, a cura di A.C. CASSIO, D. MUSTI & L. E. ROSSI, Napoli, pp. 157-216.

PALUMBO STRACCA B.M., 1979 - *La teoria antica degli asinarteti*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma.

PALUMBO STRACCA B.M., 2003 - *L'*Uovo *di Simia: metro e figura*, in *Studi di Filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, Napoli, pp. 571-591.

PARKER L.P.E., 1968 - *Split Resolution in Greek Dramatic Lyric*, «CQ» 18, pp. 241-269.

PARKER L.P.E., 2001 - Consilium et ratio? *Papyrus A of Bacchylides and Alexandrian Metrical Scholarship*, «CQ» 51, pp. 23-52.

PASQUALI G., 1934 - *Enciclopedia Italiana*, vol. XXII, *s. v.* 'Metrica classica'.

PICKARD-CAMBRIDGE A., 1968 - *The Dramatic Festivals of Athens*[2], Oxford.

PÖHLMANN E., 1960 - *Griechische Musikfragmente*, Nürnberg.

PÖHLMANN E., 1988 - *Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. GENTILI & R. PRETAGOSTINI, Roma-Bari, pp. 132-144.

PÖHLMANN E., 1995 - *Metrica e ritmica*, in *Mousike. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, a cura di B. GENTILI & F. PERUSINO, Pisa-Roma, pp. 3-15.

PÖHLMANN E. & WEST M.L., 2001 - *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford.

POLIZIO S., 2000 - *Interpretazione metrica di Soph.* Trach *633-66*, in *La tradizione metrica della tragedia greca*, Napoli, pp. 59-69.

POLIZIO S., 2004 - *Sul canto infraepisodico di S.* Tr. *205-224*, in *Miscellanea in ricordo di A. R. Sodano*, a cura di S.M. MEDAGLIA, Napoli, pp. 303-326.

PRAUSCELLO L., 2006 - *Singing Alexandria. Music Between Practice and Textual Transmission*, Leiden.

PRAUSCELLO L., 2007 - *Prauscello on Lomiento on L. Prauscello*, *Singing Alexandria. Music Between Practice and Textual Transmission*, «Bryn Mawr Classical Review» 2007.05.14. Response to «Bryn Mawr Classical Review», 2007.04.57.

PRETAGOSTINI R., 1974 - *Il* colon *nella teoria metrica*, «RFIC» 102, pp. 273-282.

PRETAGOSTINI R., 1979 - *Il docmio nella lirica corale*, «QUCC» 2 (31), pp. 101-117.

PRETAGOSTINI R., 1986 - *La metrica greca e la metrica di M.L. West*, «QUCC» 23 (52), pp. 149-154.

PRETAGOSTINI R., 1988 - *Parola, metro e musica nella monodia dell'Upupa (Aristofane*, Uccelli, *227-262)*, in *La musica in Grecia*, a cura di B. GENTILI & R. PRETAGOSTINI, Roma-Bari, pp. 189-198.

PRETAGOSTINI R., 1989 - *Forma e funzione della monodia in Aristofane*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, a cura di L. DE FINIS, Firenze, pp. 111-128.

PRETAGOSTINI R., 1990 - *Metro, significante, significato: l'esperienza greca*, in *Metrica classica e linguistica*, a cura di R.M. DANESE, F. GORI & C. QUESTA, Urbino, pp. 107-119.

PRETAGOSTINI R., 1993 - *Le teorie metrico-ritmiche degli antichi. Metrica e ritmo musicale*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I 2, *La produzione e la circolazione del testo. L'ellenismo*, a cura di G. CAMBIANO, L. CANFORA & D. LANZA, Roma, pp. 369-371.

PRETAGOSTINI R., 1998 - *«Mousike»: poesia e «performance»*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2 III. *Una storia greca. Trasformazioni*, a cura di S. SETTIS, Torino, pp. 616-633.

RESTANI D., 1983 - *Il* Chirone *di Ferecrate e la 'nuova' musica greca*, «Riv. Ital. Musicol.» 18, pp. 139-192.

ROCCONI E., 2005 - *La dottrina aristossenica dell'*ethos *musicale nel* de musica *dello Ps.-Plutarco*, «SemRom» 7, pp. 291-297.

ROMANO C., 1992 - *Responsioni libere nei canti di Aristofane*, Roma.

ROSSI L.E., 1963 - *Il termine 'ciclico' e l'*ἀγωγή *ritmica*, Roma.

ROSSI L.E., 1966 - *La metrica come disciplina filologica*, «RFIC» 94, pp. 185-207.

ROSSI L.E., 1969 - rec. a KORZENIEWSKI 1968, «RFIC» 97, pp. 314-323.

ROSSI L.E., 1978 - *La sinafia*, in *Studi in onore di A. Ardizzoni*, Roma, pp. 791-821.

ROSSI L.E., 1988 - *POxy 9 + POxy 2687: Trattato ritmico-metrico*, in *Aristoxenica*, *Menandrea*, *Fragmenta philosophica*, Firenze.

ROSSI L.E., 1997 - *Lo spettacolo*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2 II. *Una storia greca. Definizione*, a cura di S. SETTIS, Torino, pp. 751-793.

SCHROEDER O., 1916 - *Aeschyli Cantica*[2], Lipsiae et Berolini.

SCHROEDER O., 1923 - *Sophoclis Cantica*[2] , Lipsiae et Berolini.

SCHROEDER O., 1928 - *Euripidis Cantica*[2], Lipsiae et Berolini.

SCHROEDER O., 1929 - *Nomenclator metricus. Alphabetisch geordnete Terminologie der griechischen Verswissenschaft*, Heidelberg.

SEIDLER A., 1811-1812 - *De Versibus Dochmiacis Tragicorum Graecorum*, Lipsiae.

SISTI F., 1984 - *Una responsione libera in Soph.* Oed. Tyr. *1205*, in *Lirica greca da Archiloco a Elitis. Studi in onore di F. M. Pontani*, Padova, pp. 185-190.

TARTAGLINI C., 1983 - *Situazione drammatica e semantica dei ritmi: i dattili in Soph.* Trach. *1004-1042*, «MD» 10-11, pp. 295-303.

TESSIER A., 1993 - *La responsione tra sequenze docmiache*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma, pp. 667-674.

TESSIER A., 1995 - *Tradizione metrica di Pindaro*, Padova.

TESSIER A., 1996 - *Una congettura di Gottfried Hermann (Soph.* Oed. Col. *1574)*, «RFIC» 124, pp. 71-76.

TESSIER A., 1999 - *La normalizzazione metrica di Pindaro negli strumenti lessicografici (Postille a Pitica 12)*, «Lexis» 17, pp. 183-189.

TESSIER A., 2001 - *Due fortunate 'congetture aldine' (Eur.* Bacch*. 826 e 883)*, «Eikasmòs» 12, pp. 77-82.

TESSIER A., 2002 - *Storia del testo drammatico: appunti di didattica*, «Institutio. Quaderni di didattica delle materie letterarie» 3, Padova, pp. 233-257.

TESSIER A., 2007[a] - *La riscoperta del verso 'lirico' (Böckh e i suoi epigoni)*, in *Musica e generi letterari nella Grecia di età classica*, a cura di P. VOLPE CACCIATORE, Atti del II Congresso Consulta Universitaria Greco (Fisciano, 1 dicembre 2006), Napoli, pp. 99-127.

TESSIER A., 2007[b] - *«Mit übernatürlicher Lunge» (Nietzsche*, *SW I*, *525): Böckh e il tabu del dattilo acataletto finale*, in Atti del convegno di studio *Funzioni*, *interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, (Verona 14-16 giugno 2007), in corso di stampa.

VAN OPHUIJSEN J.M., 1993 - *On Poems: Two Hephaestionic Texts and One Chapter from Aristides Quintilianus on the Composition of Verse*, ANRW II 34, 1 Berlin-New York, pp. 796-896.

VISCONTI A., 1999 - *Aristosseno di Taranto*, *biografia e formazione spirituale*, Napoli.

WEST M.L., 1980 - *Iambics in Simonides*, *Bacchilides and Pindar*, «ZPE» 37, pp. 137-155.

WEST M.L., 1982 - *Greek Metre*, Oxford.

WEST M.L., 1990 - *Studies in the Text of Aeschylus*, Stuttgart.

WEST M.L., 1992 - *Ancient Greek Music*, Oxford.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U. VON, 1900 - *Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin 1900.